

الهوية والانتماء والأدب

(علاقات تجاذب)

عمر أبوريشة أنموذجاً

د. عبد الله بن محمد القرني

قسم الأدب - كلية اللغة العربية

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

ملخص البحث :

إن البحث في نماذج الرموز الوطنية التي مثلت روح الانتماء لهوية الأمة العربية وأدبها، من مختلف الطوائف، وبالأخص النماذج التي جعلت المواطنة واللغة والقيم العليا أساساً للتعايش، أمر بالغ الأهمية في الواقع المعاصر. وقد اختار الباحث شاعراً مثل العلاقة الأبدية بين الإنسان والهوية والمكان، وكان الاختيار مبنياً على رؤية شمولية لمفهوم القومية والوطنية، آخذين في الحسبان مجمل التحديات السياسية والثقافية التي واجهت المنتمي في تاريخنا المعاصر، ومدى قدرة الأنموذج على تخطي إشكاليات العلاقة مع الآخرين بالنظر إلى التعددية العرقية والطائفية في الوطن العربي. كما أن الفرضية التي وضعها الباحث تنطلق من أن أباً ريشة كون ظاهرة عصرية فريدة في أدبنا المعاصر، مثلت فكرة الانتماء الواعي للأمة وتراثها، كما مثلت الانفتاح على الآخر بوعي حضاري. وسنحاول أن يجيب البحث عن بعض التساؤلات الملحة. ومنها : إلى أي مدى مثل أبوريشة بوصفه أنموذج الدراسة فكرة المنتمي في القصيدة المعاصرة ؟ هل كان انتماء الشاعر محصوراً في فكرة القومية الضيقة (العرقية، أو الإقليمية) ؟ هل استطاع المنتمي تجاوز إشكاليات العلاقة خارج حدود الطائفية والعرقية ؟، وغيرها من التساؤلات. التي أجاب عنها البحث.

مدخل :

لقد أدى الأدب في العصر الحديث دوراً بارزاً في تشكيل شخصية المنتمي الوطني عن طريق الفن المعبر عن مشكلات الإنسان وقضايا المصيرية ، كما ساعد في نماذجه الهادفة على إثبات الذات لإنسان هذه الأرض في خضم عوادي الغزو الثقافي المتتالي ، أو ما استجد كالعولمة الثقافية التي تسورت على الخصوصيات الثقافية وأخذت تحاول إذابتها في ثقافة الحضارة المتتصرة ، ومادام الأمر كذلك وجدنا أن من الأجدى البحث في علاقات التجاذب بين الهوية والانتماء والأدب مجسداً في شخصية المنتمي ، فكان هذا البحث بفضل الله .

إن البحث في نماذج الرموز الوطنية التي مثلت روح الانتماء لهوية الأمة العربية وأدبها ، من مختلف الطوائف ، وبالأخص النماذج التي جعلت المواطنة واللغة والقيم العليا أساساً للتعايش ، أمر بالغ الأهمية في الواقع المعاصر .

لقد اخترنا شاعراً مثلاً العلاقة الأبدية بين الإنسان والهوية والمكان ، وكان اختيارنا مبنياً على رؤية شمولية لمفهوم القومية والوطنية ، آخذين في الحسبان مجمل التحديات السياسية والثقافية التي واجهت المنتمي في تاريخنا المعاصر ، ومدى قدرة الأنموذج على تخطي إشكاليات العلاقة مع الآخرين بالنظر إلى التعددية العرقية والطائفية في الوطن العربي .

كما أن الفرضية التي وضعها الباحث تنطلق من أن أبا ريشة كون ظاهرة عصرية فريدة في أدبنا المعاصر ، مثلت فكرة الانتماء الواعي للأمة وتراثها ، كما مثلت الانفتاح على الآخر بوعي حضاري . وسنحاول أن يجيب البحث عن بعض التساؤلات الملحة ومنها :

- ما معنى الهوية والانتماء ؟

- علاقة القومية والوطنية بالدين هل هي علاقة تضاد أو علاقة تكامل؟
- هل يرفض الشعراء الذين يتبنون الفكرة الإسلامية فكرة الانتماء القومي؟
- إلى أي مدى مثل أبو ريشة بوصفه أنموذج الدراسة فكرة المنتمي في القصيدة المعاصرة؟
- هل كان انتماء الشاعر محصوراً في فكرة القومية الضيقة (العرقية، أو الإقليمية)؟
- هل استطاع المنتمي تجاوز إشكاليات العلاقة خارج حدود الطائفية والعرقية؟
- إلى أي مدى استطاع الشاعر أن ينأى بالقصيدة عن وحل التعبير الباهت والمباشر الذي يعد سمة بارزة عند كثير من الشعراء في الموضوع الوطني.
- هل استطاع المنتمي أن يوفق بين فكرة القومية العربية ومتطلبات الانتماء للأمة الإسلامية؟
- هل عالج الشاعر الواقع بمعزل عن الإرث القومي تاريخياً وأدبياً؟، وهل أفاد من جديد العصر في تكوين القصيدة الحديثة؟
- لماذا كان أبو ريشة مسكوناً بأزلية صراع الفن والزمن، وما علاقة ذلك برؤيته للفن؟
- وأشير هنا إلى أنه ليس بوسع الباحث أن يقدم النصوص للقارئ شذرات من هنا وهناك، وإنما سيقدمها كاملة ضمن سياق المنهج التاريخي، حفاظاً على وحدتها المضمونية والجمالية، فالباحث لا يرى - في هذا الوقت - جدوى من تحويل النصوص إلى أمشاج لا يربط بينها رابط سوى الموضوع، فذلك النوع من الدراسات قد ولى زمنه.

وقد بدأت البحث بمدخل ثم ثلاثة محاور:

عرضت في المحور الأول لمفهوم الانتماء والهوية، من خلال المنطلقات الفكرية، كما تحدثت عن علاقة الدين بالقومية في رؤية المفكرين المعاصرين. أما المحور الثاني: فقد كان عن دوائر الانتماء. الأولى عند أبي ريشة، هي الدائرة الأفقية، وتضمنت نقطتين: أولاهما: عن الوطن بوصفه مكان الانتماء، والقضية العربية بوصفها بؤرة الصراع مع الضد اللامتمي، والتراث بوصفه باعث الانتماء الروحي للمتمي. الثانية: عن الاحتفاء بالرموز العربية التاريخية، والمعاصرة، وكان مفهوم الوطن / المكان والقيمة هما القاسم المشترك بين الشاعر والمتمي المقابل.

أما المحور الثالث: فقد كان عن دائرة الانتماء للفن بوصف الفن قيمة روحية عليا عند الشاعر، ومنها تولد الصراع الأزلي بين الفن والزمن. وختاماً أرجو أن يكون هذا البحث رسولي إلى كل قارئ يرى أن الفكر العربي - ومنه الأدب - بحاجة إلى صياغة عصرية لبعض المفاهيم والرؤى، من أجل صياغة ماثلة لشخصية المتمي في الأدب وغيره.

* * *

المحور الأول: المنطلقات والمفاهيم الفكرية:

أ - الهوية والانتماء:

من الضرورات الملحة على الإنسان في جميع أطواره حاجته لعلاقة ارتباط
ينجذب إليها، فأيهما أسبق في وعي الإنسان الهوية أم الانتماء؟، جدلية يبدو
التعقيد فيها جلياً، لارتباطها بالذات وكيونيتها، ذلك ما يدفعنا للبحث عن إجابة
مقنعة للقلق الذي يدفع الإنسان لتحقيق وجوده من خلال علائق الارتباط
بمنظومة القيم والمبادئ والتكتلات البشرية والأمكنة، والانهماك في الدفاع عنها.

والبحث في هذه القضية يعيننا لا على تحديد المفاهيم وتحريرها فحسب، وإنما
على وعيها أيضاً، لأنها قد تكون في بعض الأحيان متدرجة من الخاص إلى العام،
أو العكس، والأدب وهو يمثل وعي الأديب لذاته، ووعيه للمحيط الإنساني من
حواله، يعبر عما سماه الفلاسفة بـ (الهو) و(الأنا)، فـ "الهو المسمى رابطة ومعناه
بالحقيقة الوجود" ^(١) و(الأنا) في اصطلاح الفلاسفة "هو النفس، والمراد بالنفس
عند ابن سينا ما يشير إليه كل أحد بقوله: "أنا... فهو شيء وراء البدن" ^(٢) والـ (أنا)
عند (شيلنج) تعبر عن الوعي بالذاتية، وهو مجموع ما هو ذاتي، والذاتي
يقابل الموضوعي. ^(٣)

فالذاتي هنا فاعل ومؤثر، وغير حيادي، والذات بهذا المعنى أو الـ (أنا)
فاعلة وغير حيادية، وأول وعيها إدراكها ذاتها.

(١) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م، ٥٢٥/٢.

(٢) المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، دكتور عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط ٣،

٢٠٠٠م، ص: ١٠٨.

(٣) السابق الصفحة نفسها.

ويرى (ميكي بيديا) أن " مفهوم الـ (هو) يعني مجموعة تمثلات الفرد لذاته ، وإحساساته بها ، وهو البعد الشعوري " ^(١)

ولكن (ميكي بيديا) جعل (الأنا) قطباً خارجياً مقابل لـ (الهو) القطب الداخلي ، فـ (الأنا) عنده متجه نحو الحقيقة الخارجية ، وبواسطة وظائفه النشطة والمتصلة بالتأقلم يتيح للذات التأقلم في محيطها. ^(٢)

فكان (الهو) عنده يمثل رؤية الذات لذاتها ، و(الأنا) يمثل رؤية الذات في محيطها الخارجي من خلال علاقاتها بالآخرين.

بعد أن تشكلت الآن كينونة الذات الفاعلة وغير المحايدة ، التي تعبر عن ذاتها في الـ (هو) المكون من ضمير الغائب الدال على الذات ، المعرف بأداة التعريف (أل) ومن اللاحقة المتمثلة في (الياء) المشددة وعلامة التأنيث. ^(٣) نكون قد أصبحنا واقعياً مع اسم الهوية أمام كينونة الذات.

واسم الهوية هذا لم يرد في استخدامات العرب القدامى ، وإنما صنعه المترجمون ، وهو أمر مرادف لاسم الوحدة والوجود ، و"هوية الشيء وعينته وتشخصه ، وخصوصيته ، ووجوده المنفرد له كل واحد " ، ومن معانيها عند القدماء كذلك : التشخيص ، والشخص نفسه ، والوجود الخارجي. ^(٤)

فالهوية كلمة مولدة اشتقها المترجمون القدامى من الـ (هو) لينقلوا بواسطتها كما ذكر الفارابي المقابل لكلمة (أستين) باليونانية أي : فعل الكينونة ، ثم عدلوا

(١) الموسوعة الحرة ، مقال للكاتب الفرنسي (ميكي بيديا) ، بعنوان : الهوية ، نسخة من الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) ترجمة الأستاذ الدكتور : الصادق بن الناعس قسومة ، أستاذ الأدب بجامعة : منوبة بتونس والإمام بالسعودية ، ومغرب بيت الحكمة ، ص ١.

(٢) السابق ، الصفحة نفسها.

(٣) انظر : الهوية والقلق والإبداع ، د. محمد إبراهيم عيد ، دار القاهرة ، القاهرة ، ط ١/١ - ٢٠٠٢ ، ص : ١٧.

(٤) انظر : المعجم الفلسفي ، ٥٣١/٢ ، ٥٣٠.

عنها ووضعوا كلمة "الموجود" مكان الـ (هو) ، والوجود مكان الـ (هوية). لكن الهوية فرضت نفسها كما ذكر الفارابي من قبل.^(١)

فالهوية إذن تعبير عن كينونة الذات ووجودها المتصل بذاتها وبالعالم الخارجي أيضاً؛ لأنها لا يمكن أن تكون قائمة بذاتها منفردة، ومتفاعلة معه في آن واحد. وهناك من يرى أن هوية الشيء تعني ماهيته، أي جوهره ولبابه الذي يعبر عن حقيقته في كل متفرد لا إشراك فيه.^(٢)

وهذا يعني الذات ولا يعني ما تتصل به الذات من ارتباط ذي صلة بالقيم أو التاريخ، أو الأعراف، أو الموقف من المجتمع.

فالهوية هنا أساس أولي يبدأ منه إدراك داخلي، وإدراك خارجي، داخلي لذاتها، وخارجي يعبر من خلال الذات أيضاً.

ولذلك يرى (ميكي بيديا) أن الهوية ثلاثة ضروب تتفاعل تفاعلاً دقيقاً فيما بينها، وهي:

الهوية الشخصية (ذاتية) وهي التي تحيل على ما هو (شخصاني) أي على فرديتها. والهوية الاجتماعية وهي كل ما يسمح بتعرف الذات من الخارج، وتشترك فيها مع أفراد المجتمع. والهوية الثقافية تجمع كل ما هو مشترك بين أفراد المجموعة مثل: القيم والمعايير، التي يشترك فيها الفرد مع أفراد مجموعته، وعنده أن هذه الضروب من شمول الهوية لا تتناقض مع الذاتية، وليست واحدة مستقلة عن الأخرى، وإنما هي مترابطة، ومتنامية، وفي إطار ثابت أيضاً.^(٣)

(١) انظر: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط ١٩٨٦/١، ٨٢١/١.

(٢) انظر: الهوية والقلق والإبداع، ص: ١٨.

(٣) انظر: الموسوعة الحرة، ص: ٢.

نحن هنا إذن نقف في نقطة فاصلة بين عنصرين مندمجين: الكينونة الداخلية أو الشخصية للذات، والكينونة الخارجية التي تعد لازمة للأولى، أو عاملاً في وجودها، أو مجال إثباتها والتعريف بها، وإذا أردنا أن نضرب مثلاً على ذلك فالأدب في بعض مفاهيم النقد تعبير في الأصل عن الكينونة الداخلية وتنفيس عن مشاعرها ومتطلباتها، لكن متطلباتها مرتبطة بشكل أو بآخر بالكينونة الخارجية، التي تتحقق من خلال الهوية الاجتماعية والثقافية، وهي ذات قيم ومعايير مشتركة بين الأفراد، وقد يحدث تصادم بين الكينونتين، وذلك في الحالات غير السوية للأديب.

تبعاً لذلك نستطيع القول: إن نشاط الكينونة الخارجية مهم للغاية في سبيل ربط الذات بالآخر، وتفاعلها معه من أجل الوصول إلى اللغة المشتركة بينهما، لغة الالتقاء حول القيم والمعايير المشتركة التي تعبر عن الذات، وتبرهن في نهاية المطاف عن الضربين الآخرين من الهوية التي عبر عنها (ميكي بيديا) الهوية الاجتماعية والثقافية؛ لأن انكفاء الذات على ذاتها من نقطة التمفصل التي ذكرناها، يولد الاغتراب أو ما يسمى الاغتراب عن الذات، أي أن يشعر الفرد بانفصاله عن ذاته، ومن ثم عن الآخرين.^(١) وتظل تتسع دائرة الاغتراب حتى تصل إلى عدم الشعور بالانتماء.^(٢)

كما نجد أنه يعترض طريقنا تساؤل آخر مشروع هو: هل ينجذب الـ (هو) الداخلي، والـ (أنا) الخارجي نحو علاقات خارجية ملحة، أو بمعنى آخر هل تدفع هوية الذات الفرد نحو هوية أوسع تشترك فيها الـ (هو) والـ (أنا) مع المنظومة

(١) انظر: الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، أحمد عودة الله الشقيرات، دار عمار، الأردن، ط ١/،

١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧ م، ص: ١٧.

(٢) انظر: السابق، ص: ١٢.

الاجتماعية والثقافية المتكاملة لتكون لبنة فاعلة وكياناً ضمن كيان وهيكلا أكبر وأوسع؟

يتضح ذلك من خلال الوقوف مع مفهوم الانتماء بوصفه أحد عوامل التجاذب مع الهوية والأدب، أو بوصفه يقوم بدور الرابط الفاعل بين الهوية (الذات) والأدب (النتاج الثقافي) المعبر عن الذات.

لو نظرنا في لسان العرب لوجدنا أن المعنى تركز في مادة (نمي، ونما) على الزيادة في الشيء، وكذلك دل على الانتساب من جهة الدلالة، وعلى الارتفاع^(١) كما جاء من معانيه في أساس البلاغة: من المجاز، فلان ينمي حسب، وقد نماه جد كريم، وجاء فيه: النهوض للأمر الشريف، كما يتضح من المعنى المعجمي أن الانتماء هو الارتباط بالأصل (النسب)^(٢) أو العرق، كما يعني الارتباط بالقيم التي تأتلف عليها الفئة الاجتماعية، أو الثقافية، دون النظر إلى تلك القيم، فهي أمر نسبي من ثقافة إلى ثقافة، فما يكون مقدساً عند أمة يكون غير ذي بال عند أمة أخرى.

وهناك من يفرق بين نوعين من الانتماء، الانتماء المنطقي والانتماء الوجودي الاجتماعي، فالمنطقي: "علاقة اعتبارية محددة بين الفرد والصنف أو الفئة التي يدخل هذا الفرد في نطاقها، أما الانتماء الوجودي الاجتماعي، فهو علاقة هوية ومصير بين الفرد البشري وجماعة محددة، وما تتصل به من أرض أو حضارة أو غير ذلك"^(٣).

(١) لسان العرب، لابن منظور، المكتبة التجارية، مكة المكرمة ودار صادر بيروت، ط ١/، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م، ٣٤١/١٥، ٣٤٢.

(٢) أساس البلاغة، لجار الله بن أبي القاسم عمر بن محمود الزنجشري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط ٣/١٩٨٥م، ٤٧٨/٢.

(٣) الموسوعة الفلسفية العربية ١/٢٠.

هناك إذن هوية جماعية عليا يدرك الفرد انخراطه فيها ، وذلك لا يتنافى مع فرديته ، وارتباطه بمجموعة أصغر^(١).

خلاصة الأمر فيما سبق هو ظهور حاجة الفرد أو حاجة الهوية المستقلة إلى أفراد المجموعة ، ومن ثم حاجتها لرابطة اجتماعية وثقافية ، وبعد ذلك إلى رابطة قومية ؛ لأن المعاني التي تترتب على الانتماء تحقق للذات أو الـ (هو) الطمأنينة والشعور بالثقة ، كما يذكر علماء النفس والاجتماع. فقد قالوا عن حقيقة الانتماء إنه : شعور فردي بالثقة في النفس ، ناتج عن أثر الارتباط ، وإن الفرد غير وحيد ولا ضعيف في عالم المجهول ، وأنه جزء من جماعته ،^(٢) وهذه الجماعة تشترك في هذا الشعور أو الانتماء أو الانتساب الجماعي بوصفه قيمة يعبر عنها القوم المنضوون تحت شعارها.

وعلى هذا يتحول الانتماء إلى : " ظاهرة إنسانية فطرية بين مجموعة من الناس المتقاربين والمحددin زمنياً ومكاناً بعلاقة تشعرهم بوحدتهم ، وبتمايزهم تمايزاً يمنحهم حقوقاً ، ويحتم عليهم واجبات ، وهو متطور بالإرادة الإنسانية الباحثة عن الأفضل ، ينوع ، ويوسع ، ويربط دوائره بالحذف والإضافة ، وليس بالإلغاء ، ولا بالخلق الجديد".^(٣)

فالانتماء بهذه المفاهيم يعني الارتباط بالهوية . والانتماء هو لعلاقة بين الفرد والقيم المشتركة التي تؤلف بين أفراد المجموعة ، أو هو الروابط التي تصل عناصر الكتلة الاجتماعية والثقافية الواحدة بالهوية ، ومع ذلك لا يحمل الشرف والرفعة

(١) السابق، ١٢١/١.

(٢) انظر : الانتماء والاغتراب ، دراسة تحليلية ، حسن عبد الرزاق منصور ، دار جرش للنشر والتوزيع ، السعودية ، ١٤٠٩ ، ص : ١٨ ، ١٩ .

(٣) الانتماء في الشعر الجاهلي ، د. فاروق أحمد أسليم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨ م ، النسخة الإلكترونية بموقع اتحاد الكتاب على الشبكة العنكبوتية ، ص : ٨.

إلا بقدر ما يلبي من القيم الشعورية العليا في عرف المجموعات المتماثلة، دون النظر لاختلاف هذه القيم من حضارة إلى حضارة، مادام الأمر نسبياً يختلف النظر فيه من روح ثقافة إلى أخرى.

ويمكن أن نحدد مفهوم الهوية الإسلامية لنقول: إن الهوية الإسلامية هي الرسالة التي يؤمن بها الفرد في يقينه الداخلي، وممارساته الخارجية، كما أنها المعرف الواقعي بشقيه: الروحي والمادي لرسالة التوحيد الخالص الذي يؤمن به الأفراد المؤمنون في محورية الانتماء الأمثل.

وما الانتماء إلا وسيلة الارتباط بالهوية/ الرسالة وما ينبثق عنها من تعاليم، ممثلاً في الممارسات المسؤولة، نظرياً وعملياً لتحقيق الارتباط بالرسالة محور الانتماء التي يؤمن بها الأفراد المؤمنون، والفرد المنتمي على ذلك هو فاعل الانتماء، وممثل الهوية.

وعلى هذا تبرز أهمية تكامل العناصر التي تصوغ شخصية الأفراد المؤمنين بهوية الأمة، وهي: الهوية، والجنسية، والثقافة، واستحالة الفصل بينها، أو وجود إحداها دون الأخرى، فالأمة التي تتحدد فيها هوية الإنسان وجنسيته، على أساس الإيمان، هي وحدها التي تكون ثقافتها في: قيمها ونظمها وأخلاقها وعاداتها وعلاقاتها الاجتماعية مستمدة من الرسالة التي تؤمن بها^(١).

ب - علاقة القومية والدين، تكامل أم تضاد؟

بما أن الانتماء فطري فحاجة الذات لقومية (ما) تعيش في محيطها أمر بدهي، ذلك أن القومية هي المجال الأوسع للتعبير عن الهوية، وحمايتها، وإثبات

(١) انظر: الأمة المسلمة، د. ماجد عرسان الكيلاني، مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢/١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م، ص: ٥٣ بتصرف.

كينونتها، إذ لا مجال للانخراط في انتماء وعلاقات ذات قيم معنوية أو مادية، أو حضارية إلا بانتماء قومي يعبر عن هذه القيم، ويدفع باتجاهها.

والدافع لحاجة الذات لقومية تنتمي إليها تتولد أحياناً من الشعور بالخوف وفقدان الأمن، وقد تكون لضرورة دينية تتألف من أجلها المجموعة، بوصف تلك المجموعة تنتمي في الأصل إلى مكون عقائدي أكبر.

يظهر مثل هذا بوضوح في المجتمعات الوثنية، وقد تكون الحاجة لذلك الانتماء نابعة من شهوة التسلط والسيطرة كما هي أقطاب القوى العالمية الكبرى، لأن القيم والمبادئ التي تنتمي لها المجتمعات والشعوب نسبية، وقد تكون إنسانية بحتة، أو ثقافية، أو حضارية، مسالمة أو إمبريالية، وهلم جرا.

الحاجة إذن للقومية ليست ضرورة للتعايش بين أفراد المجموعة فحسب، ولكنها ضرورة نفسية قبل كل شيء، وباعث على الاستقرار والشعور بالطمأنينة. لكن هناك أمراً غاية في الأهمية في ثقافتنا العربية يدفعنا إلى التساؤل عن علاقة الدين الإسلامي بالقومية، وبما أن الإسلام دين للعالمين وليس مقصوراً على العرب فهل هناك تعارض بين الانتماء للقوميات العرقية والدين، كون الأول ينحصر في الإقليم، والثاني يتجاوز حدود الإقليمية وينبذ العصبية؟

الإسلام دين سماحة يحترم الذوات والخصوصيات، فهو لا ينكر قومية أي عرق بشري، ولا يناصرها العداء - كما يتوهم البعض - لأنه يعيش الواقع ولا يتنكر له،^(١) وما جاء إلا ليطبق على أرض الواقع، لا في عالم المثل.

(١) انظر: الإسلام والعروبة والعلمانية، د. محمد عمارة، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٥هـ -

لذا نجد أن العروبة اقترنت بالإسلام منذ البعثة، في حضارة وتاريخ مشترك، فلا يمكن أن يتصور الإسلام بدون العروبة، كما أن الله اختار بحكمته لغة العرب لقرآنه الكريم، فكانت وعاءً لهديته.^(١) وبهذا نجد أن الإسلام (الدين) والعروبة (القومية) بعيدان عن التناقض، بل نجد بينهما تلازماً حتى بدا الدين ذا صبغة عربية وبدا العرب كأنهم شعب الإسلام المتشرف بحمل لواء الدين.^(٢)

وهذا المزيج من العروبة والإسلام قام على أساس الانتماء الواسع، لا الانتماء الضيق؛ لأن الإسلام قضى على العصبية وهي قيمة مذمومة وأقام رابطة الانتماء العقيدى للإسلام وأقام الدولة، وألغى الانتماء المتوقع الذي لا يخرج عن إطار القبيلة. لكنه في الوقت ذاته لم يقطع الانتماء القبلي نهائياً بل أبقى على عنصره الاجتماعي، بعد أن نزع التعصب في ترتيب غير متنافٍ، من الخصوص إلى العموم حتى وصل إلى الجماعة الإسلامية الكبرى.^(٣)

عند ذلك تحولت العربية والعروبة من الإطار المحلي الإقليمي بفضل الإسلام (الدين) إلى إطار عالمي، وانتشرت حضارة العرب مقرونة بالإسلام لتصنف في مصاف الحضارات العالمية. وقد اكتسبت العروبة (قومية ولغة) شمولية من شمول الإسلام،^(٤) حتى أصبح الإسلام والعروبة صنوان في التعبير عن أساس الدين.

(١) انظر: حقيقة القومية العربية وأسطورة البعث العربي، محمد الغزالي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص: ١٢.

(٢) انظر: الإسلام والعروبة والعلمانية، ص: ٩.

(٣) انظر: بين الإسلام والعروبة، المستشار طارق البشري، دار الشروق، القاهرة، ط ١/، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨، ص: ٢٧.

(٤) انظر: عروبة الإسلام وإسلام العروبة، محمد خالد عمر، ١٣٢.

وهناك من يفرق بين معنى علاقة الانتماء للدين الذي هو وضع إلهي، والانتماء إلى الأمة الذي هو وضع تاريخي، مكون من أرض وشعب^(١). هذا صحيح من الناحية التاريخية، وينطبق على أي أمة، ولكننا نجد في الإسلام والعروبة انسجاماً تمت جذوره في الدين، كدقة نظام الدين في توظيف العلاقات الاجتماعية توظيفاً إيجابياً، نفى كل خلط قد يُتوهم، ما دام التعصب بعيداً عن التفكير.

وربما أدى الاختلاف بين التيارات الفكرية إلى اختلاف في الرؤية والمفهوم لعلاقة القومية بالإسلام، ومن ثم الاختلاف حول الوطنية، فقد يحدث تعصب عند كلا الطرفين، ومنشأ هذا الاختلاف أو التباين يبدأ من الانغلاق الفكري الذي تعيشه بعض التيارات القومية والإسلامية على حد سواء، لكنها لا تمثل الأكثرية في العالم العربي، فربما انصرف بعضهم إلى تصنيف كل ما هو إسلامي على أنه ضد العروبة والقومية، أو تصنيف كل ما هو قومي على أنه معاد للإسلام وبخاصة في مجالي الفكر والأدب. كما نجد عند الدكتور محمد حسن عبد الله في كتابه "الشعر والقومية" حين قال: "ويتضح ما نريد بالتداخل ما نجد لدى شعراء آخرين معاصرين يستنزلون العلاقة إلى مستوى التناقض، فالشاعر الداعية الإسلامي - من هذا الصنف - يتنكر للقومية، ويعتبرها عنصرية (يشاركه في هذا بعض دعاة الأهمية) ويرفض (الوطنية) ويعتبرها وثنية، وقد يحدث مثل هذا الانغلاق من الشاعر (الوطني) الذي يضيق شعوره حتى يتحول إلى (الإقليمية) أو

(١) انظر: عن العروبة والإسلام، د. عصمت سيف الدولة، دار المستقبل العربي، ومركز دراسات الوحدة

العربية، بيروت، ط/١، ١٩٨٦م، ص: ١٦، ١٧.

يتسع للقومية ويجادل في أن (الإسلام) من أسسها التاريخية".^(١)

والصحيح أن ليس كل شاعر إسلامي أو قومي يصنف الآخر في طائفة الوثنيين كنا ذكر المؤلف، بل إن ذلك نادر، لأنه ليس في وسع الإنسان لمجرد كونه إنساناً أن يتخلى عن وطنه أو قوميته، بل الجميع منتمٍ يحاول توسع دائرتهمما والدفع بهما للمجال الأرحب. ومعلوم أن بعض الآراء الشاذة تظهر أحياناً لغرابتها أو شذوذها ليس إلا، وهي في عالم اليوم أشد تلاشياً. لذا نجد عند الأدباء والشعراء خاصة أصنافاً من النتاج الأدبي يأتلف فيه الشعور الإسلامي الأممي جنباً إلى جنب مع الروح الوطنية، مثل ما نجد عند عمر أبي ريشة الأنموذج الذي سندرسه، نجد أنه لم يتحيز لطرف دون آخر؛ لأنه كان في كل حالاته بعيداً عن روح التعصب، يقول عن وطنيته: "عنت دائماً بالنسبة لي أكثر من شعور، إنها مواقف سامية، وأعمال كبيرة، حزنت لأحزان قومي وفرحت لأفراحهم"^(٢). وسنجد من خلال البحث أن أبا ريشة كان وطنياً وأمياً في الوقت ذاته وقد شملت رؤيته الأمة ورموزها القومية والإسلامية كونه صاحب رسالة ورؤية شاملة.^(٣)

ليس هناك إذن أي تناقض بين أقطاب الهوية الثلاثة: (القومية، والوطن، والدين) إذا طرح ذلك من منظور فكري معتدل، فالانتماء متناغم ومتكامل؛ فقد امتزجت هذه الأقطاب بنفسية العربي على تاريخ الإسلام الطويل، والشعور

(١) الشعر والقومية، أربعة أصوات من الخليج والجزيرة، د. محمد حسن عبد الله، رابطة الأدباء في

الكويت، ط١/، ٢٠٠٠م، ص: ١٧.

(٢) عاشق المجد، عمر أبو ريشة شاعراً وإنساناً، د. حيدر الغدير، مؤسسة الرسالة بيروت، ط١٤١٧/١هـ -

١٩٩٧م، ص: ٨٥.

(٣) السابق، ص: ٥٩.

بالإسلام فطري ثم واقعي، وليس من نتاج البحث العلمي، كما ذكر الدكتور سعدون حمادي، فالقول إن القومية شعور داخلي وإيمان يجب ألا يقود للمعنى الخاطئ الذي يقرن ذلك الشعور بالتعصب، وبين التعصب والإيمان فرق كبير.^(١)

فكون الإنسان ينتمي لقوم أو يعتز بقومية لا يعد أمراً خارج طبيعته، لأن هذا النوع محايد في الأصل، لا يحمل خيراً أو شراً إلا باقترانه بالعنصرية والتعصب، كما هو الحال في الصهيونية^(٢) وبما أن العلاقات التي تربط بين القومية (العرق) والإسلام (الديانة) علاقات تجاذب وتكامل، فإن القيم التي يشعر بها الأديب في هذا الاتجاه قيم عليا، وفي هذه الحالة لا يعبر عن القيم العليا فحسب، وإنما عن أعلى القيم التي تحقق معنى الانتماء، وتعبر عن الهوية أو (الذات) المنتمية، وبهذا يصبح الانتماء ذاته قيمة عليا لارتكاز الهوية، ما دام ذلك الشعور حياديا لا يترتب عليه ضرر لآخرين، وعلى العكس من ذلك فهذا الانتماء الحيادي يعزز قيم الخير للذات وللإنسانية على حد سواء، لأن من شأن ذلك كله الاعتراف بقيم الآخرين في ظل التنوع الحضاري والأُممي الذي جبل الناس في تكوينهم عليه، والذي هو جزء من حكمة الله في هذا الوجود على اختلاف رؤاهم للقيم، ولن يبرحوا هذا الاختلاف ولذلك خلقهم.

* * *

(١) انظر: دور الأدب في الوعي القومي، مجموعة باحثين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ٣ / ١٩٨٣م، ص: ٣٠.

(٢) انظر: الانتماء والاغتراب، ص: ١٢٤.

المحور الثاني: أبور ريشة في دائرة الانتماء الأفقي:

أ- (الوطن، والقضية، والتراث)

انتماء أبي ريشة للأمة (لباعث الروحي الأوسع للهوية)، وانتماؤه للوطن (الباعث المادي على الانتماء) انتماء ثابت ملتزم، وأفقي يندرج ويتفرع من الخاص إلى العام والعكس، وذلك ناشئ عن تكوين أبي ريشة الديني والثقافي، فللشاعر موقف واضح من قضايا الأمة المصيرية الثابتة، وأفقية الانتماء عنده تعني امتداد الانتماء بقدر امتداد الهوية في بُعديها الروحي والمادي تجاه الأمة والوطن.

فالوطن لا يظهر في جميع قصائده، التي قُلت قبل جلاء الفرنسيين عام: ١٩٤٧م وبعده، ولا في القصائد التي احتفى فيها بالرموز الوطنية السورية على أنه (حلب)، ولا (سوريا)، وإنما يظهر الوطن على أنه المكان الذي يوجد فيه العربي وتلوح لنا ملامح (المتنمي العربي)، وتحضر القدس بعروبتها وإسلامها، ويصبح عيد الجلاء عيداً للأمة تغنيه مصر، وبغداد، وطيبة. فحيثما كانت مقاومة المحتل يكون الوطن عند أبي ريشة، ويكون مفهوم الانتماء، وتتجلى أبعاد الهوية.

هذا الامتداد الأفقي لم يكن واقعاً جغرافياً مكانياً فحسب، ولكنه كان امتداداً في جغرافية القصيدة ذاتها، امتداداً تتجاذب فيه القضايا العربية أزمة الوطن الكبير. وجغرافية القصيدة عند أبي ريشة لم تكن مغلقة على المفهوم القطري للانتماء الوطني، وإنما كانت منفتحة استوعبت أقطاباً أربعة تجاذبت في أغلب النماذج الشعرية، تلك الأقطاب هي: الوطن، والمتنمي، والإرث التاريخي والحضاري للأمة، والقضية الفلسطينية بوصفها صراعاً بين أديان وحضارات، وقد جعلها بمثابة القطب الرئيس. ولهذا السبب قلنا دائرة انتماء أفقي جعل القصيدة تمتد أفقياً في الاتجاه نفسه.

فالشاعر لم يغفل في أغلب قصائده القطب الرئيس لكل أزمات الوطن العربي، حتى في الاحتفاء بالرموز الوطنية كانت فلسطين قطب انتماء رئيساً في القصيدة، كأن أبا ريشة يدرك بثاقب نظر أن قضية فلسطين محور علاقات التجاذب الأهم في فكر المنتمي، ومحور علاقة المنتمي فرداً أو أمة بالأمم الأخرى.

الشاعر هنا ملتزم قضية الانتماء، وبخاصة القطب الرئيس، وإذا كان الالتزام مرتبطاً بالعقيدة، ومنشقاً من شدة الإيمان بها، وصادراً من أيديولوجية يدين بها الملتزم^(١). فإن أبا ريشة كان شديد الالتزام بالأقطاب الأربعة في قصيدة الانتماء إلى درجة الاعتقاد الثابت في علاقة قصيدته الأبدية بها.

ويظل أبو ريشة في مأزق الانفعال بقضايا الانتماء أمام إشكالية فنية تحقّق بالعملية الشعرية، وتفرض على الشاعر أن يجتهد في تحقيق توازن بين ما تتطلبه مرارة الانفعال بالقضايا الوطنية، وما يتطلبه الفن من عمق في التصوير والإيحاء باللغة، وهو ما لا يكاد يلتزمه أغلب الشعراء الوطنيين سيرورة مع آراء الجماهير وما تتطلبه من شعارات^(٢). وهذا أخطر ما يقضي على الفن، لأن الانفعال الخارجي بالمظاهر العابرة من الحدث الواقعي يبطل ألق الفن وحيويته، أما الانفعال بما وراء تلك المظاهر المشاهدة بحثاً عن الجوهر الذي أنتج تلك المظاهر فيقود للانفعال الفني المطلوب، وهو إضافة للحدث الواقعي بالرؤى والصور المعبرة^(٣).

(١) انظر: الالتزام في الشعر العربي، د. أحمد أبو حاق، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩م، ص ١٤.

(٢) انظر: في الأدب العربي الحديث، د. عبد القادر القط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٣١.

(٣) انظر: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، ط ٢، ١٩٧٦م، ص: ٢٧٠.

من هنا نبدأ مع أبي ريشة في التجارب الشعرية بحثاً عن أقطاب الانتماء، وعلاقاتها، ففي قصيدة "هذه أمتي"^(١) التي ألفت بعد العدوان الفرنسي على سوريا عام: ١٩٤٥م، بعد خروجه من السجن تظهر بعض أقطاب الانتماء: الوطن، والتمتمي، والأمة، ويلقي كل من العنوان والمناسبة بظلالهما على القصيدة من خلال تناسل المعاني التي تدفع باتجاه بقية أقطاب الانتماء.

(العنوان)، مختصر ودال، والمناسبة مفسرة، فشاعر يتعرض وطنه لاحتلال، ويخرج لتوه من السجن يربط مصيره بحرية الوطن كله بل بحرية الأمة، "هذه أمتي" جملة اسمية مكونة من كلمتين مبتدأ وخبر، الخبر كلمة واحدة والأمة هنا دالة على شيئين: (الأمة) رابط الهوية والانتماء الروحي والقومي، و(الأرض) المستلبة في الامتداد الأفقي السالف الذكر، وفي الخبر أيضاً يكمن المتتمي (الشاعر) في الضمير (الياء) المضاف إليه في علاقة اتصال وتجاذب قويتين، ومن دلالة العنوان تناسل بقية الدلالات لأقطاب الانتماء الأخرى، كأنما يقول: (هذه أمتي): الهوية والانتماء أمتي: الأرض المستلبة في سوريا وفلسطين والعراق أمتي: التاريخ والإرث الحضاري، أمتي: المتتمي الديني والعروبي، أمتي: الواقع. فجميع دلالات الأمة السالفة هي مكونات المستوى المضموني في النص.

يبدأ الشاعر قصيدته بقطب المتتمي في استهلال ذي علاقة بالمناسبة، قائلاً^(٢):

ما صحا بعد من خُمار زمانه	فليرفه بالشدو عن أشجانه
ما وعى الأمنيات إلا قطوفاً	خفقت وانطوت على أجفانه
غمزته عرائس العيش إغرا	فلم تستبح حمى عنفوانه

(١) ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م، ص ٥١٦.

(٢) الديوان، ص: ٥١٦، ٥١٧.

شاعر لو شكا الحياة لكانت سروات الملوك من ندمانه
أقسم المجد أن يمر على الأر ض ونجوى الإباء خلف لسانه
فالعبي يا عواصف الدهر ما شئ تـ فلن تجرحيه في وجدانه

فاتحة انتمائية يحدد فيها المنتمي رؤيته للأمة / الوطن المستلب، أمام ناظره تلوح رغائب العيش الرغيد، وهبات الزعماء، وفي وجدانه الوطن المستلب، يغلب الشاعر المعاناة ويكبح جماح الإغراء، القرائن الحالية والمقامية تتوجه بالشاعر نحو مراده السامي، وتدعم الدلالات المقالية^(١). مقام المناسبة يجعل من الشاعر رمزاً وطنياً، والدلالات المقالية تلين له قيادها، (خُمار الزمان) يقابل العراك من أجل القيم والمبادئ التي نجدها في (حمى العنفوان) و(نجوى الإباء)، والقافية وحرف الروي الساكن يكتظان بأنفاس حري. وبعد أربعة عشر بيتاً نجد أنفسنا مع الشاعر في حضرة المنتمي والمنتمي المقابل، الشاعر والأمير، علاقة تاريخية بين الشعر والسلطة، وعلاقة خاصة تضمنها تاريخ حلب الشهباء، لن نعيد ما قاله التاريخ في حركته؛ لأن الذي يهمننا منها عملية الإسقاط الواقعي^(٢):

تلك فتياها أباح لها المجد د ركوب الخطوب في ميدانه
وأبو الطيب التفاتة إدلا لـ إلى الصيد من بني حمدانه
يخلع الخلد زارة وهديلاً من مزامير زهوه وافتتانه
وعلى السرج سيف دولته النـ دب يموج الجهاد في طيلسانه

(١) انظر: اللغة العربية، معناها ومبناها، د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط ٣، ١٤١٨هـ -

١٩٩٨م، ص: ٣٣٩.

(٢) الديوان، ص: ٥٢٠ - ٥٢١.

وغبار الحروب تجبله الأيد ي وساداً يلفُ في أكفانه
هكذا العليّة الرجال فلا صفً ق في موطن فؤاد جبانة
ذاك عهد لولا ذهولك يا ش هباء لم تقدرى على نسيانه
عزت الأم بالبنين اعتزاز الر وض بالباسقات من أفنانه

بدا أبو ريشة بطل الانتماء في النص يبحث عن المنتمي المقابل، لكن المفارقة تبدو في حضور المزمар وغياب السيف، مزمار أبي ريشة لا يعزف للمقابل إلا في حالة خاصة، وفي تقديم الخبر (على السرج)، وتأخير المبتدأ (سيف دولته) إيضاح أسلوبى يؤكد شرط شاعرية المزمار، وهنا يجد المتلقي نفسه في أشد البؤر الحساسة في النص، فأبو الطيب (المزمار التاريخي) يقابله سيف الدولة (القائد التاريخي) النص التاريخي استطاع تهيئة المنتمي المقابل في الشعور الوطني، لكن أبا ريشة (المزمار المعاصر) وحيد، ليس له سيف مقابل، عناصر الجمال اكتملت للعازف التاريخي (زارة)، و(هدىلاً)، وتحققت الفروسية شرطاً للشاعرية، جملة الحال تعبر عن اتحاد القوة بالجمال (يموج الجهاد في طيلسانه)، لكن عناصر الجمال تلك لم تكتمل (للمزمار المعاصر) فصرخ (هكذا العلية الرجال ..). فالشهداء ما زالت تتعطش لبنيتها:

عزت الأم بالبنين اعتزاز ال روض بالباسقات من أفنانه

علاقة بين الوطن والمنتمي متنامية ومنطقية، علاقة عطاء وانتساب وتوالد، الأم تلد البنين، والأرض تلد الباسقات، والانتماء يلد المنتمين، لكن الشاعر ما لبث أن تحول تحولاً مفاجئاً يجعلنا أمام عثرة المنتمي في تخلخل بنائي يكاد يجعل بناء المعنى والأسلوب في النص في حالة تشتت عندما ينتقل بنا للواقع قبل أن ينتهي من

رؤية المنتمي التاريخي، ثم يعود مرة أخرى للتراث، تأمل هذا البيت ^(١) :
 عشرات الأجيال قاصمة دكـ
 ست بناء الفخار من أركانه
 ولا يلبث بعد بيت أن يبدأ في استعراض قطب التاريخ والإرث الحضاري مرة
 أخرى، حتى يخيل للقارئ المتمعن أن النص تألف في فترات متفاوتة، ثم جمعت
 أشتاته فيما بعد ^(٢) :

ما انتهى إرثنا الرفيع ولا سُلـ	ت طيوف النبي من قرآنه
يا لذكرى تلفت المجد ما يبـ	ن يديها إلى ربيع زمانه
يوم هز البدوي معوله الصـ	د وأهوى به على أوثانه
والمروءات وهج جبهته السمـ	راء والأمنيات فيض بنانه
فتهاوت على عباءته الدنـ	يا ورفت على سهيل حصانه
فإذا الشرق للعروبة طود	تشظى النجوم فوق رغانه
كل صرح للحق في الأرض باق	نحته العليا من صوانه

أخذ قطب الانتماء التاريخي مكانه في دائرة الانتماء الأفقي عند أبي ريشة،
 ليقوم بعملية تعويض نفسي عارم عن الواقع، ومحور الانتماء يتجه نحو قطب
 الوطن الذي يشمل المكان، والأمة، والواقع، إذ ليس له شكل واحد في تجارب
 أبي ريشة، بحكم التجاذب القوي بين علاقات الانتماء، لكن الشاعر ظل محافظاً
 على مستوى جيد من التعبير الفني، وإن كان الواقع يشده أحياناً نحو التقريرية: ^(٣)

(١) الديوان، ص: ٥٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٢٢.

(٣) الديوان، ص: ٥٢٣.

أين - لا أين - موئل عربي يسرح الحر في ظلال أمانه
تعب البغي وهو يضرب فيه ويروي ثراه من أضغاثه
وتعايا خزيان عن هدم حب تتلاشى الأبعاد في ميزانه
أي جرح ضج العراق عليه ما تلقى الأساة من لبنانه
يا بلادي ناجاك من وقف الخلد سد وأصغى إلى صدى تحنانه
كاد أن يرخص المدامع في الأر زاء لولا الحياء من إيمانه

نلاحظ الصور الاستعارية في الجملة: (تعب البغي، يضرب فيه، يروي ثراه، تعايا خزيان، تتلاشى الأبعاد، ضج العراق، تلقى الأساة..) فنجدها تمر بحالة تكثيف تخيلي وإيحائي يجعل الشاعر يبدو متفائلاً بالمستقبل، لكن البيت الأخير (كاد أن يرخص) يظهر واقع الشاعر النفسي، كما أن التجربة عانت في نهايتها من خفوت الإبداع بسبب اتكاء أبي ريشة على جهد متقدم في علاقة التناص في ألفاظه ومعانيه، وكما يقال: إن الشاعر المتقدم مؤسس مبدع والمتبع متناص معه أو تابع للمخترع^(١)، فنص أبي ريشة تعالق نصياً مع نص شوقي في رؤية المنتمي للوحدة كما في قول شوقي^(٢):

كلما أن بالعراق جريح لمس الشرق جنبه في عمانه
فقال عمر:

أي جرح ضج العراق عليه ما تلقى الأساة من لبنانه
ليس في بيت أبي ريشة زيادة على بيت شوقي سوى التبعية النصية، ويرى مارون عبود أن سبب ذلك هو المعارضة التي قيد الشاعر نفسه بها، أما خارجها

(١) انظر: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، رفق محمد عبد الله، دورين، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ط ١، ١٩٩٧م، ص: ٣٨.

(٢) الشوقيات (ديوان شوقي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دون تاريخ، المجلد الثاني، ١٩٤/٢.

فهو شاعر مجيد^(١) كما تناص مع جرير في رثائته المشهورة لزوجته خالدة بنت كليب في الشطر الأول^(٢):

(لولا الحياء لعادني استعبار)

فقال عمر:

كاد أن يرخص المدامع في الأر زاء لولا الحياء من إيمانه

يتضح هذا من اللغة والمعنى، فأبو ريشة لم يجد تناصه، وربما لا يكون جرير في نظر البعض مجيداً هو الآخر، باعتذاره عن الظهور بغير ما يتطلبه المقام، إذ التعبير عن المعاناة عند كل منهما ناقص، فعلاقة الحب بين الشاعر والزوجة وبين المنتمي والوطن علاقة لا تحكمها رؤية المجتمع ولا العادات والتقاليد فحسب، وقد يصدق على ذلك ما سماه ابن رشيقي القيرواني بسوء الاتباع، إذا أنشأ المتقدم معنى رديئاً فتتبعه المتأخر فيه^(٣)، وحتى وإن كان معنى جرير جيداً، فلا جديد في معنى أبي ريشة.

وفي نهاية المطاف يأخذ قطب فلسطين (القضية / والأرض / والأمة) دوره في امتداد النص، واتساع الرؤية لإحدى علاقات الانتماء عند أبي ريشة^(٤):

وسلوا القدس هل غفا الشرق عنها أو طوى دونها شبا مرّانه؟
أهتاف خلف البحار بصهيو نَ وحذب على بناء كيانه؟

(١) انظر: مجدود ومجترون، مارون عبود، دار مارون عبود، ودار الثقافة، بيروت، ص: ٢١٢.

(٢) ديوان جرير، بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م، ٨٦٢/٢.

(٣) انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجليل، بيروت، ط ٥، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، ٢٩١/٢.

(٤) الديوان، ص: ٥٢٦.

ومن الهاتف المُلح؟ أحرُّ؟ أين صدق الأحرار من بهتانهُ؟
 أين ميثاقه؟ أتنحسر الرحـى على عزها دما فرسانه
 أي فلسطين يا ابتسامة عيسى لجراح الأذى على جثمانه
 يا تشني البراق في ليلة إلاسـراء والوحي ممسك بعنانه
 لا تنامي قضية الحلم خوفاً من غريب الحمى ومن أعوانه
 إن للبيت ربه .. فدعيه رب حـاوٍ رداه في ثعبانه

يتدخل في هذه القطب موقف المنتمي بواقع القضية، وبالرغم من اعتماد الشاعر على الأسلوب الإنشائي بصورة لافتة فإن فجاجة التعبير الواقعي طغت على الشعرية، كما أن البيت الأخير تضمن حركة تناص غير متوافقة مع رؤية المنتمي بوصفه عروبياً وطنياً، ولا مع فكر أبي ريشة ذاته في أشعاره الأخرى، ولا مع التفاؤل المعتاد في أبيات المفاجأة التي يختم بها أبياته، انظر قوله: (إن للبيت ربه فدعيه) تناص مع مقولة أبي طالب، عم النبي ﷺ في عام الفيل: (لبيت رب يحميه). ليس هناك أية وجهة لحركة التناص من الناحية الواقعية ولا الظرف التاريخي، ولا البعد الثقافي، وحتى الموقف التاريخي والديني في قصة عيسى - عليه السلام - لا يتطابق مع واقع الشاعر الديني والثقافي. وحالتنا التناص تعبر عن حالات العجز والعوز الفكري والفني، لكن أبا ريشة تخلص من هذه الإشكالية مع مرور الزمن.

وفي عام: ١٩٤٧م ألقى الشاعر قصيدة في الابتهاج بجلاء الفرنسيين عن سوريا سماها "عرس المجد"^(١). تمثل فيها الانتماء الوطني والعروبي بشكل واضح وفني

(١) الديوان، ص: ٤٣٧.

أيضاً، وكان أبو ريشة فيها ممثلاً لروح العصر كما ذكر بدوي طبانة، سواء أكان في تعبيره عن مشاعره تجاه الأحداث الوطنية، أم في تجديد المضامين في روح الشعر^(١)، وإلباسها في القوالب التعبيرية المستحدثة.

في عرس المجد تمر احتفائية الوطن بثلاثة مواقف: الاستقلال، وموقف المنتمي من ثقافة الغازي، والنصر المتولد من إرث سابق، يقول:

يا عروس المجد تيهي واسحبي	في مغائنا ذبول الشهب
لن تري حفنة رمل فوقها	لم تعطر بدما حر أبي
درج البغي عليها حقبة	وهوى دون بلوغ الأرب
وارتمى كبر الليالي دونها	لئن الناب كليل المخلب
لا يموت الحق مهما لطمت	عارضيه، قبضة المغتصب

في هذا النص نجد المنتمي متحداً بالوطن، القطبان متلازمان، والمنتمي في وضع فاعل يؤدي دوره الوطني، في وقت يؤدي فيه الشاعر دوره الفني ممسكاً بزمام التجربة؛ لكي لا تطفئ عليها النبرة الخطائية فيتلاشى بريقها، لذا ظهرت الاستعارات مكثفة بالإيحاء (درج البغي عليها، وهوى... وارتمى كبر الليالي، لا يموت الحق مهما...). فقد استطاع الشاعر أن يضيف إلى قيمة النص التاريخية قيمة فنية رفيعة، قدم فيها رؤية البدوي الأصيل في نسيج فني قادر على التأثير^(٢).

في هذا النص يحدد الشاعر موقف المنتمي من الغازي هل هو مقاوم أو معارض؟ لأن هناك من يرى أن الشعر في الأراضي المحتلة على سبيل المثال

(١) انظر: كوكبة من شعراء العصر، دراسة تحليلية نقدية، د. بدوي طبانة، ط ١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م، ص: ٢١٥.

(٢) انظر: عمر أبو ريشة، فارس الشعر الرومانسي، محمود منقذ الهاشمي، مجلة الموقف الأدبي، العددان: ١٣٨، ١٣٩، ١٩٨٢م، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: ٨٧، ٨٨.

شعر معارضة لا شعر مقاومة، وما اتصاله بمعنى المقاومة إلا من باب المجاز^(١). فإذا كان الحال كذلك وأبو ريشة يقاوم محتلاً في الشام، ومحتلاً في فلسطين وآخر في العراق أو مصر، فهل شعره مقاوم في بلد ومعارض في آخر؟

الواضح أن هذه الرؤية لا تنسجم مع الواقع طيلة مسيرة النضال العربي في فلسطين، بوصف انتماء أبي ريشة يمثل التقاء بين الانتماء للأرض وللأمة، فإذا كان سائغاً في تيار اليسار الانتماء مادياً للأرض، وروحياً لأيديولوجيا المحتل كما في المثال الذي ساقه غالي شكري لليساريين، فإن التيار العربي الإسلامي الذي مثله أبو ريشة وغيره من شعراء الوطن العربي لا ينخرط في هذه المعادلة التي يصبح فيها المحتل في النهاية كائناً مقبولاً، حتى لو فرض نفسه بالقوة ردحاً من الزمن. من واقع هذه الحقيقة يظهر المنتمي دائماً في اتجاه المقاومة^(٢):

وتغنت بالمروءات التي	عرفتها في فتاهها العربي
أصيد ضاقت به صحراؤه	فأعدته لأفق أرحب
هب للفتح فأدمى تحته	حافر المهرجين الكوكب
وأمانيه انتفاض الأرض من	غيهب الذل وذل الغيهب
وانطلاق النور حتى يرتوي	كل جفن بالثرى مختضب

حاول الشاعر في الأبيات السابقة أن يظهر عنفوان النصر الذي تم على يد (المنتمي / الفتى العربي)، والنصر عنده ذو علاقة بالإرث الوطني أو القومي فالنصر يتولد من نصر سابق كما في قوله^(٣):

(١) انظر: أدب المقاومة، غالي شكري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، ص: ٣٩١.

(٢) الديوان، ص: ٤٣٨ - ٤٣٩.

(٣) الديوان، ص: ٢٤١.

كم لنا من ميسلون نفضت عن جناحيها غبار التعب
(ميسلون) هنا ليست دلالة زمنية واحدة، بل هي متعددة يتولد زمنها في كل لحظة مشابهة، والسياق الأسلوبى في (كم) الخبرة يفتح في الصورة الفنية الأفق (للمنتمي / الفتى العربي) لتلد ميسلون ميسلون أخرى، كما هو سياق المقام الذي يستوحى فيه الشعراء النصر من (بدر) الأولى بوصفها رمزاً مثالياً لانتصار القيم العليا وانهزام القيم الدنيا، ثم يولد في كل انتصار (منتّم) أو محرر ينتمي للمحرر الأول، والمنتمي عند أبي ريشة هنا هو الفتى العربي، مطلقاً، و(ميسلون) هي لحظة النصر دائماً.

ثم يقف (المنتمي / الشاعر) عند قطب (الوطن الأرض) في قوله^(١):
هذه تربتنا، لن تزدهي بسوانا من حماة تُدب
فلنصن من حرم الملك لها منبر الحقد وسيف الغضب
ولنُسل حنجرة الشدو بها بين أظلال الضحايا الغيب
ضلت الأمة إن أرخت على جرح ماضيها كثيف الحُجب
هذا القطب مفتاح لقطب فلسطين (القضية والأرض)، يتدنى الشاعر ثم ينتهي بالقدس^(٢):

ما بلغنا بعد من أحلامنا ذلك الحلم الكريم الذهبي
أين في القدس ضلوع غضة لم تلامسها ذنابى عقرب؟
وقف التاريخ في محرابها وقفه المرتجف المضطرب

(١) الديوان، ص: ٤٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص: ٤٤٤، ٤٤٥.

يا روابي القدس يا مجلى السنا يا رؤى عيسى على وجه النبي
دون عليائك في الرحب المدى صهلة الخيل ووهج القضب
لمت الآلام منا شملنا ونمت ما بيننا من نسب
فإذا مصر أغاني جلق وإذا بغداد نجوى يثرب
البيتان الأخيران يؤكدان رؤية أبي ريشة التي تعبر عن الانتمائين المادي المتعلق
بالأرض، والروحي المتعلق بالأمة في الامتداد الأفقي يلتقي فيه (المتنمي / الشاعر)
(بالمتمني المقاوم) وليس المعارض، لأن الانتماء عند أبي ريشة قيمة ثابتة وليست
متحولة.

وفي عام: ١٩٤٨م، تزداد أحداث العالم العربي تعقيداً بعد هزيمتهم فيما
سمي بـ (النكبة) في وقت كان نجم الشاعر قد بزغ في مشهد الشعر العربي، وبما أن
الشاعر يؤمن بالعروبة إيماناً مثالياً، فقد وقع تحت تأثير الواقع الذي كان يدفعه
للهروب الرومانسي تارة، والثورة على واقعه تارة أخرى^(١).

وقصيدته التي سماها "بعد النكبة" تمثل سخط المتنمي على واقعه ضمن
سيرورة الانتماء لديه، ووتيرته المتعلقة بانتمائه العروبي، لهذا نجد السخط على
المؤثر السياسي الداخلي مرتبطاً بالعامل السياسي الخارجي المجسد في السياسة
العربية، حتى إننا لا ندري هل خلط الأوراق هنا ينشأ من تباين رؤية الشاعر أو
من تباين المواقف العربية، لكن الشاعر في النهاية سجل تجربة وطنية تاريخية
حسبت قومياً لصالحه، بينما حسبت فنياً ضده فيما يرى بعض الدارسين، ومع
ذلك نحتت هذه القصيدة مكاناً لها في ذاكرة الجمهور العربي فيما يزيد على خمسة

(١) انظر: مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، د. نسيب نشاوي، ط ١٤٠٠هـ، ص: ٢٩١.

عقود من الزمن. ولبراعة الشاعر في ملامسة وجدان الجمهور العربي افتتح الشاعر ديوانه بهذه القصيدة مكتفياً بمقاطع منها، فمن عادة أبي ريشة ألا يودع في الطبعة الأخيرة إلا ما يرضى عنه، ولعل النبرة الخطابية في الحدث السياسي هي السبب وراء اجتزائه من النص.

يبدأ مطلع القصيدة بجملة مقتضبة (أمتي) المكونة من أداة النداء المحذوفة، والمنادى (أمة)، والمنادي يشمل قطب (الانتماء) الأكبر في القصيدة ضمن رؤيته الأفقية، و(الياء) الضمير، الذي يمثل حضور المنتمي، الملتصق بقطب الانتماء. من خلال هذه الفاتحة يجسد مسار الرؤية للبحث عن الأقطاب الأخرى، فيجد مدخلاً جيداً لوجدان العربي الذي يبحث عن متنفس يخرج من جو الهزيمة الحضارية التي يشعر بها^(١).

أمتي، هل لك بين الأمم منبر للسيف أو للقلم
بعد الجملة الإنشائية المقتضية الأولى يفتح الشاعر تساؤلاً مطولاً يتحول إلى سوط لاهب يمتد إلى نهاية البيت، اعتمد فيه على الأسلوب الإنشائي، تساؤل قلق أشبه بخطاب توبيخ لا يريد أحد أن يسمعه ولا أن يجيب عنه. ولذا عبر هو عن تلك المشاعر مباشرة بقوله:

أتلقاك وطرفي مطرق خجلاً من أمسك المنصرم
ويكاد الدمع يهمني عابثاً ببقايا كبرياء الألم
بهذا التوتر والقلق استهل الشاعر قصيدته ولامس وجدان الجماهير العربية الغاضبة، وما انفك يقرب أقطاب الانتماء الأخرى، ففي البيت الثاني يستحضر

(١) الديوان، ص: ٧.

الشاعر التاريخ في البعد الزمني (أمس)، ومن خلال المفردات الرومانسية (الدمع، كبرياء، الألم). كما يستحضر قطب (فلسطين) القضية العربية الأولى والأخيرة عنده: ^(١)

أي جرح في إبائي راعف فاته الآسي فلم يلتئم
الإسرائيل تعلقو راية في حمى المهذ وظلّ الحرم
كيف أغضيت على الذل ولم تنفضي عنه غبار التهم
أو ما كنت إذا البغي اعتدى موجة من لهب أو من دم

يتضح من الأسلوب حدة الخطاب الشعري المكتسبي بالاستفهامات المتكررة فيما يشبه جلسة محاكمة، يلتقي فيها التاريخ بالواقع، وبقدر ما يكون التاريخ كالوثيقة في يد الشاعر المنتمي يبرزها للأجيال، ويستدر بها العواطف، فإنها تصبح في بعض الأحيان ملجأ يهرب الشاعر باتجاهه كلما اصطدم بالواقع، وبهذا يفقد هذا القطب المهم في مسيرة المنتمي أهمية في التأثير في المتلقي، ربما لهذا السبب رأى بعض الدارسين أنه ليست لدى أبي ريشة رؤية شاملة وفكرية لفهم التاريخ وتفسيره، ومن ذلك عزو المسؤولية التاريخية في كثير من الحالات للحكام فحسب، فبمجرد كون القائد شجاعاً تتقدم الأمة والعكس صحيح، كأنه ليست هناك عوامل أخرى متشابكة تسببت في ضعف الأمة ^(٢).

يرد ذلك في معرض أبياته التي يحمل فيها على الطبقة السياسية في قول: ^(٣)

(١) الديوان، ص: ٨، ٩.

(٢) انظر: عمر أبو ريشة، فارس الشعر الرومنتي، محمود منقذ الهاشمي، العددان: ١٣٨، ١٣٩، أكتوبر ونوفمبر ١٩٨٢م، ص: ٨٢، ٨٣.

(٣) الديوان، ص: ١٠.

ودعي القادة في أهوائها تتفانى في خسيس المغنم
 رب "وامعتصماه" انطلقت ملء أفواه البنات اليتم
 لامست أسماعهم لكنها لم تلامس نخوة المعتصم
 الجمهور العام الذي تلقى قصيدة أبي ريشة نفس عن نفسه سياسياً، بتفسير الشاعر للموقف ظاهرياً، لكن ذلك لم يحل عقدة الهزيمة، ولم يفسر الموقف حضارياً كما ينبغي، بدليل أن الشاعر في البيتين الآتين خرج مباشرة مما يتوهم أنه استلهم للتأريخ الحضاري إلى معالجة الواقع بطريقة فجّة كما في قوله: ^(١)

أمّتي كم صنم مجدته لم يكن يحمل طهر الصنم
 لا يلام الذئب في عدوانه إن يك الراعي عدو الغنم
 هذا المفهوم لمعالجة الواقع في الشعر ينشأ من قراءة الشاعر أو المفكر للهزيمة، عندما يقرؤها عسكرياً ولا يقرؤها حضارياً، ففي مثل هذه المواقف يبحث الجمهور عما سماه بلند الحيدري بالشاعر الجندي الذي تمتزج المفردة بدمه، وتعيش قصيدته عذاباته وبطولاته لتلمس أدب المعركة في بيت من الشعر يهرب إلينا مضرباً بالدم. وفي مثل هذا الظرف يرى الحيدري وقوف شعراء من العالم كله في الحرب العالمية الثانية جنوداً في الجبهات ^(٢).

هذه المؤثرات تلقي تبعاتها السلبية على الفن كلما توغلنا في الزمن؛ لأن فورة الانفعال تخبو عند الجمهور مع مرور الوقت، ولذلك فمجرد الكتابة في الموضوع الوطني لا يكفي لإحداث الانفعال الحقيقي، وإنما يكفي للانفعال السطحي، أما

(١) السابق، ص: ١٠.

(٢) انظر: قراءة في قصائد العدد (٥)، أيار ومايو ١٩٦٨م من مجلة الآداب، بيروت، ص: ١٠.

الانفعال الحقيقي فهو الانفعال بما وراء المظاهر السطحية، الانفعال بالجواهر الذي ينتج تلك المظاهر، حيث تكمن ضرورة الفن بوصفه قيمة جمالية علياً^(١). ولهذا السبب لم يكن استحضار الشاعر لأنموذج المنتمي السياسي (المعتصم) نابعاً من رؤية فنية أو فكرية معينة، وإنما هي مجرد لحظة عابرة وسطحية تمر في أثناء الانفعال بخلاف ما سنجد عند الشاعر فيما بعد من توظيف التاريخ في رؤية أكثر عمقاً.

ونجد في عام: ١٩٨٤م ثلاث قصائد أخرى عززت بُعد الانتماء العروبي عند أبي ريشة الأولى: قصيدة "حماة الضيم"^(٢) وهي تسير على نسق قصائده السابقة وبخاصة قصيدة "أمّتي" ولهذا لن نتوقف عندها فأقطاب الانتماء فيها لا تخرج عن نمط سابقتها، والشاعر متأثر فيها بالواقع إلى درجة كبيرة، مما جعل الانفعال طاغياً على الفن، ولعل الدلالات التي يوحى بها العنوان لأول وهلة تعفينا من عرضها.

أما القصيدتان الأخريان فنلاحظ أن الانتماء القومي العروبي والانتماء للمكان فيهما مسيطران على التجربتين في حين تراجع الواقع، واستطاعت لغة النص أن تعزز الانتماء بعيداً عن التعبير المباشر الذي ينقل الواقع مجرداً من الانفعال الفني كما في بعض قصائده السابقة.

الأولى قصيدة "لبنان" وارتباط أبي ريشة بلبنان متعدد الجوانب في محورية انتمائه للعروبة، بخصوصه وعمومه، (لبنان) الأرض والوطن، (لبنان) العروبة. (لبنان) أرض الجمال، (لبنان) الأصهار والفتون، كل هذه الدلالات تتناسل من عنوان القصيدة، وتلقي بظلالها على المعاني التابعة في النص، ففي بدايتها يظهر لبنان

(١) انظر: دراسات نقدية، حسين مروة، ص: ٢٧٥.

(٢) الديون، ص: ١٦.

الجمال والفتون السرمدي الذي كرسه في ذهن الشاعر علاقات عاطفية انتهت بزواجه بفتاة من سكان زحلة عام: ١٩٣٩ م^(١). يقول عن لبنان^(٢):

أنت ما أنت؟ فنون سرمدي نجتدي من وحيه ما نجتدي
ونناجيك وفي ألحانتنا ينتهي شوق وشوق يبتدي
ولنا في كل نادٍ سُمرُ عَكَفَ حول أمان شُرد
ثم يأتي لبنان (المكان) أو الوطن (العروبة) ليؤلف باقي النسيج في محورية
الانتماء: ^(٣)

كم كحلنا مقلّة المجد بما صغت في فجر السنّا من مرود
يوم طوقت البرايا بيد وتلقيت جناها بيد
قدم تجرح أحشاء الثرى وفم يلثم خدّ الفرقد
كلما توغلنا في النص ازدادت اللغة فناً في عطاء المنتمي، وجباً في عطاء
الوطن، تأمل الجملتين: (كحلنا مقلّة المجد) (صغت في فجر السنّا من مرود)،
تعاظم العلاقة حتى نهاية الفكرة، (قدم) راسخة، و(همة) عالية تصل ما بين
المسافتين العظيمتين من خلال المفارقات التي يوظفها الشاعر بفنيته، تأمل (قدم/
وفم) (تجرح/ يلثم) (أحشاء / خلد) (الثرى / الفرقد). هناك مسافات مكانية
وزمنية بين معاني الأشياء تعبر عن مدى اتساع رؤية الشاعر لأبعاد الانتماء.
لكن رؤية الانتماء عند أبي ريشة لا تكاد تنفصل عن الإنسان بوصفه مكون
بؤرة الانتماء في جميع المحاور، أو هو (فاعل) الانتماء الحقيقي، يقول: ^(٤)

(١) انظر: عمر أبو ريشة، حياته وشعره، منشورات مجلة الضاد، حلب، دون تاريخ، ص: ٧.

(٢) الديوان، ص: ١٢٨.

(٣) الديوان، ص: ١٢٩.

(٤) الديوان، ص: ١٣٠.

وعلى جنبيك فتيان مشى خلفهم ركب الزمان الأمرد
غمسوا المجداف في اليم ففي كل أفق مئزر من زبد
حملوا الحرف الذي انشقت على لحنه البكر شفاه الأبد
فتلفت فلم تلمح سوى أمة تهدي ودنيا تهتدي
وعلاقة الشاعر بلبنان في هذا النص ليست الوحيدة في علاقة المتلقي فهناك
قصائد كاملة ستتحدث عنها في الرموز الوطنية، وأثرها في تجربة المتلقي.
قصيدته الثانية "شطان بلادي" كتبها في عام: ١٩٥٠م، بعد رحيل الفرنسيين
عن سوريا، يروي الشاعر الواقع والتاريخ فيها من خلال المكان العنصر المادي في
معادلة الوطن والانتماء^(١).

رمل وصخور

ومطاف نسور

ومواكب أخيلة تهمني من كوة عالمها المسحور

وحمائيم بيض في اليم مدت أجنحه للنجم

ووراء سراها في الديجور

ذيل من نور

القسم الأول من النص يجسد المكان شعرياً بأخيلة تضيف عليه هالات
رومنطيقية (مطاف نسور)، (مواكب أخيله تهمني) (عالمها المسحور) (أجنحة
للنجم) (ذيل من نور). شكول لنسق تراكيبي أبي ريشة المعهودة عندما تحضر
الطبيعة، عندها يتجه الشاعر للأعلى ويستدعي معجمه النمطي (نسور، نجم،

(١) الديوان، ص: ٨٣.

نور) هذه اللقطة تعبر عن علاقة المنتمي بالمكان، أما الطبيعة فمجرد عابر يستحضره هيام الشاعر بالأشياء.

القسم الثاني يدخل الواقع عرضاً التاريخ الذي كان حاضراً في أغلب قصائده الوطنية التي تعبر عن رؤيته المنتمي، الموقفان: التاريخ والواقع يجليان قيم المدرسة الرومانسية ولغتها (غاب، أطلال، عطور، وحش، عرائس حور) توظيف للأضداد، يُكرس حالات التناقض:

تلك البحارة كم شقت أفقاً وأزاحت عنه ستور
وأقامت في جنبات الأرض مواسم أطلال وعطور
قومي ما أعجبهم قومي مدوا للوحش يد الحلم

ورموا صدر الغاب المهجور

بعرائس حور

يحمل الشاعر بعض أفراد الأمة وزرعاتهم بالمحتل، كأن كل غزو لا بد له من أعوان يرتدون ثقية القومية، المنتمي يقف كاليائس فيكشف اللغة السوداوية ليعبر عن موقفه من ثقافة الغازي أو ما سمي بالاستعمار (هدام قصور، وبناء قبور).

شطان بلادي كم غنت لك بسمع المجد شفاه عصور
أقوت أرجاك إلا من حلم في جفن الرمل يثور
ألقاك وألقى في اليم أسراب الأجنحة الدّم

جاءتك من الغرب المسعور

هدام قصور

وبناة قبور

وفي عام : ١٩٧٠م، كان العالم العربي يتجرع غصص الهزيمة الثانية التي احتلت فيها القدس، وقد خيم ذلك على أجواء السياسة والثقافة، وساد حزن عميق، تلتته صحوّة وإصرار على المقاومة، أبوريشة كان يمثل الاتجاه المقاوم في الشام متجسداً في شخصية المنتمي، وقصيدة "هؤلاء"^(١) تمثل خيار المقاومة في شعرية نأت كثيراً عن تفصيلات الواقع التي طفنا بها في أقطاب الانتماء السالفة، هنا كان التركيز على محور المنتمي:

تساءلين ... علام يحـ	يا هؤلاء الأَشقياء ..!
المتعبون ودربهم	قفرو ومرماهم هباءً
الذاهلون الواجمون	أمام نعش الكبرياء!
الصابرون على الجراح	المطرقون على الحياة!
أنستهم الأيام ما	ضحك الحياة وما البكاء
أزرت بـدنياهم، ولم	تترك لهم فيها رجاء
تساءلين .. وكيف أعـ	لم ما يرون على البقاء؟
امضي لشأنك ... اسكتي ...	أنا واحد من هؤلاء

نتوقف هنا مع بعض الدلالات والعلامات الموحية في النص بدءاً بالعنوان وانتهاءً بختام القصيدة. وبين العنوان - كما في الدراسات السميولوجية - والنص علاقة تكاملية فالنص الشعري فيها يتكون من نصين: العنوان بإيجازه وتكثيفه، ومتن النص المطول بإشاراته اللغوية^(٢).

(١) الديوان، ص: ٢١.

(٢) انظر: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

٢٠٠٠م، ص: ٧٣.

النص يتكون من (٥١) كلمة (٥٠) في النص، و(١) في العنوان. العنوان كلمة واحدة، اسم إشارة معرفة، (هؤلاء) العنوان مفتاح النص، و(هؤلاء) هي الكلمة التي ختم بها النص، هي قفل المعنى. العنوان كلمة (جمع) ولذا نجد أن مفردات الجمع استدعت صيغ الجمع بكثرة وكانت كلها مرتبطة بالعنوان ومفسرة له: (هؤلاء، الأشقياء، المتعبون، الذاهلون، الواجمون، الصابرون، المطرقون، هؤلاء) وهي جميعاً معرفة أيضاً، كما تكرر ضمير الجمع ست مرات، (دربهم، مرماهم، أنستهم، دنياهم، لهم، يرون).

ولا يظهر المفرد الذي له علاقة دالة بالعنوان إلا في جملة "تتساءلين" في البيت الأول، والسابع، وفي ضمير المتكلم (أنا) في البيت الأخير، ودلالة المفرد عليه موقوتة، فالشاعر جعل (الأنا) جزءاً من الجماعة في (هؤلاء) التي كانت قفل النص ومفتاحه في آن واحد.

وبذلك نجد أن أبا ريشة الشاعر الرومانسي الذي تبرز عنده (الأنا) كثيراً يذيب ذاته في الجماعة ظاهرياً على غير المعتاد، بوصف ذلك انعكاساً لحاجة المنتمي الواعي للخروج من أزمة خانقة في ذاته، تظهر في قوله "علام يحيا هؤلاء". في البيت الأول، وفي قوله: (كيف أعلم ما يرون على البقاء؟) إذ يرى الأمة في متاهة أغوى من متاهة بني إسرائيل.

(هؤلاء) تفتح أسئلة عن الهوية، هوية المنتمي، الأسئلة تتبع بفراغات نقاط (تتساءلين...) (علام يحيا هؤلاء الأشقياء!...) فراغان وعلامة استفهام وعلامة تعجب، والأبيات (٣، ٤، ٧، ٨) تتكرر فيها علامات التعجب والفراغ، وهو ما يوحي بوجود كلام محذوف يفتح أفقاً في المضمون، يعرفه كل قارئ بما يتلاءم ودرجة وعيه بالنص الظاهر والنص الخفي.

النص - جسداً كاملاً - يمثل اتجاه الرفض، ويتركز الرفض فيما يسميه أبو ريشة دائماً بيت المفاجأة، وهو آخر بيت في القصيدة. ما بين مفتاح النص وقفله كان نصاً شارحاً. بإيماءاته وعلاماته الدالة على مسار المعنى الذي قاد المنتمي خيوطه ما بين (هؤلاء) المنتمين و(هؤلاء) المنتمي.

ب- الاحتفاء بالرموز التاريخية والوطنية:

تمر علاقات الهوية والانتماء عند أبي ريشة بطور آخر عبر احتفائياته بالرموز التاريخية، والوطنية، أما التاريخية فيركز الشاعر فيها على لحظات الانتصار لشخصيات أصبحت جزءاً من الذاكرة العربية، لأنه يرى في أنموذجها حلاً للواقع العربي، وأما الرموز الوطنية فيركز على نهج المقاومة الذي تتبناه في فكرها ونتائجها، ويرى الشاعر نفسه وفنه مكملين لانتماء تلك الرموز. ذلك كله ضمن الإطار الذي حدده الشاعر في أفق الانتماء الوطني للمكان (الأرض)، والتراث (القيمة الروحية والمادية) بأقطابه التي تحدثنا عنها سابقاً.

الرمز الذي يستدعيه أبو ريشة من التاريخ والرمز والوطني المعاصر ليسا رمزين معقدين، كما أن الرموز الوطنية لم تكن لحظة الاحتفاء على قيد الحياة، مما جنبنا والشاعر إشكالية المجاملات الباهتة التي لا تعود بالنفع على النص ولا على النقد. فقصيدة "خالد"^(١) تتخذ من شخصية الصحابي الجليل خالد بن الوليد محور القصيدة الأساس، وخط الشخصية هو الأوفر حظاً في تجارب الشعراء المعاصرين (الشخصية التاريخية) لا التراثية كما ذكر الدكتور علي عشري زايد^(٢)، لأن هناك فرقاً بين التاريخ بوصفه إراثاً (نتاجاً)، وكونه أحداثاً وشخصيات.

(١) الديوان، ص: ٥٣٧، ٥٣٨.

(٢) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م، ص: ٢٣٣.

نحن هنا مع الشخصية والحدث، "خالد" عنوان القصيدة، مفرد علم، "خالد" دالة رمزية على الشخصية، تتضمن معنى الصفة، وتستقي من (الخلود) المصدر إحياءات البقاء، "خالد" إذا أطلقت وحدها مجردة تعني رمزاً واحداً في تاريخ العروبة والإسلام، "خالد" كلمة بمفردها أقوى من الكلمات التي تسبقها والتي تتبعها، "خالد" في إحيائها تعني: "لا هزيمة" والذي حال دون كونها أسطورة أنها حقيقة ثابتة عن القوة والإيمان، وهذه الحقيقة لم تهزم قط.

الحكاية المخبوءة في العنوان تظهر في رواية الزمن، والزمن يؤدي دور الراوي أو الوسيط الذي يحكي لنا رواية في تنامٍ لا نهائي^(١):

لا تنامي يا راويات الزمان	فهو لولاك موجة من دخانٍ
تتوالى عصوره وبها منـ	كـ ظلال طريقة الألوان
أبدأ تبسم الحياة عليها	بسمة المطمئن للحدثان
أسمعيني حفيف أجنحة الإلـ	هم من أفقك القصي الداني
وانثري حولي الأساطير فالرو	ح على شبه غصة الظمآن

مطلع النص (البيت الأول)، هو بداية النص الشارح، الصورة فيه مشحونة بالرمز، الزمن إيجابي، حي مستمر، متناغم مع دلالات العنوان "خالد"، الزمن ناقل الحكايات والحقائق والأخبار بمثابة المغذي المعنوي للأجيال، والشاعر يمثل دور المتلقي، (أسمعيني) تولد الاستعارات استعارات أخرى: (حفيف أجنحة الإلهام) (وانثري) و(الروح على شبه ...). الصورة تنامي من البيت الأول وتخضع لعملية استنطاق حتى تنطق في: (غصة الظمآن) تتجلى بؤرة الاستدعاء عند

(١) الديوان، ص: ٥٣٧.

الشاعر في ظمأ المنتمي للرمز الفاتح، لكن الشاعر أجل إسقاطاته على الرمز إلى نهاية النص، وعاد يحدثنا عن حالة الارتباك الواجم على الأجيال باستنطاق الزمن الوسيط مرة أخرى من خلال الصور الفنية^(١):

راويات الزمان هل شعر الرمل بنفض الغبار عن أرداني
وهبوب الأجيال في يقظة الذكرى وتهويم الطيوف الرواني
وانفلاتي من الغيوب بأقد ام غريب نائي الحمى حيران

الشاعر يحاول الانعتاق من الزمن المتصلب في الجملة الاستفهامية المشحونة بالصورة الفنية: (هل شعر الرمل بنفض الغبار عن أرداني)، وفي الجمل التابعة (وهبوب الأجيال)، و(تهويم الطيوف)، و(انفلاتي من الغيوب) الشاعر في حالة استلهم الرمز يحتاج إلى ربط سلسلة التاريخ بالواقع شيئاً فشيئاً. وفي معرض التجربة ترد إيماءات رمزية في (نبوءة النبي ﷺ) وفي قبيلة: (بني مخزوم) وفي: (أحد) المعركة، جميع هذه الأشياء مجرد استعراض تاريخي مر به ليصل للحظة إسلام "خالد" الرمز، وكذلك كان تطور رواية الزمان عنه في المواقف التاريخية في (اليرموك)، وفي غيرها من أجل الوصول إلى موطن التوظيف الحقيقي للشخصية، وهو إسقاط الأبعاد المعاصرة، لرؤية الشاعر على ملامح الشخصية، بحيث توحى هذه الملامح بأبعاد الرؤية الآنية^(٢).

في آخر النص تتضح رؤية الشاعر لدواعي الاستدعاء والإسقاطات لواقع الشاعر في حضرة الرمز^(٣):

(١) الديوان، ص: ٥٣٨، ٥٣٩.

(٢) انظر: دراسات نقدية في شعرنا الحديث، د. علي عثري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط ٢،

١٤٢٣هـ، ص: ٩٩.

(٣) الديوان، ص: ٥٤٨.

يا مسجى في قلبه الخلد يا خا
لا رعاني الصبا إذا عصف البغ
أقسم المجد أن أقطع أوتا
أنا من أمة أفاقت على الع
عرشها الرث من حراب المغير
والأمني التي استماتت عليها
لدهل من تلفت لياني؟
ي وألفى فمي ضريح لساني!!
ري عليه بأكرم الألمان
ز وأغفت مغموسة في الهوان
من وأعلامها من الأكفان
واجمات تكلمي يا أماني
يستخدم الشاعر إمكانات الأسلوب في توظيف الاستدعاء (نداءان،
واستفهام)، وتكرار الدلالات (الخلد، خالد). وكلتاها من مادة واحدة، وفي
كلمة (قبة) ما ينسجم والدلالات التي ذكرناها في العنوان، في الكلمة معنى
الاحتفاء بالشخصيات الخالدة، وفي الاستفهام حضور مكثف للواقع تترجمه
الرغبة الجارحة في الحرية من خلال الاستعارة في (ألفى فمي ضريح لساني)،
وجملة (أقسم المجد). ثم ظهر الشاعر المنتمي: (أنا من أمة ...) ليعري الواقع أمام:
راويات الزمان، وأمام: المحرر المنتظر، وأمام: المتلقي. ومبرراً في الوقت ذاته
الحاجة لمراجعة التاريخ، وإعادة حكاية الرموز، وذلك بالصورة الفنية التي دفع
ثمنها الشاعر سياسياً أكثر من مرة: (عرشها الرث من حراب المغيرين وأعلامها من
الأكفان).

وفي نهاية القصيدة يجعل الشاعر العبء في مشكلة الواقع على كاهل القائد،
أما الأتباع فهم جنود وطيون مخلصون، وهل القائد إلا فرد من هذه الجموع
العربية؟، هذا يؤيد ما قلناه في قصيدة "بعد النكبة" عن قراءة الشاعر للتاريخ في رمز
(المعتصم). فهل كان أبو ريشة سطحيّاً في استقراء التاريخ الواقع؟

أما الرموز الوطنية، فلم تمر بحالة استنطاق كالرموز التاريخية، وإنما كان أبو ريشة يرى نفسه معادلاً للرمز الوطني، وحادياً له في مسيرة الانتماء وإثبات الهوية من خلال مواقفه الوطنية.

من تلك القصائد قصيدة "قيود"^(١) التي قيلت عام: ١٩٣٧م، في الوقت الذي وقعت فيها سوريا والشام تحت الاحتلال الفرنسي والبريطاني للإنسان والمكان المقدس. (العنوان): علامة دالة توحى بالاستلاب، وأقطاب الانتماء في رؤيته الأفقية ما ثلة في النص، لكن تركيز الشاعر ظل متجهاً نحو المنتمي / الرمز بطل الاحتفائية، وهو في جميع النصوص صورة مشابهة للمنتمي المعاصر، في هذا النص يبدأ الشاعر من قطب الأرض / المكان، جاذب الانتماء الفطري للإنسان، وهو دائماً غير منفصل عند أبي ريشة عن قطب التاريخ والمنتمي، أما بطل الاحتفائية فهو الرمز الوطني إبراهيم هنانو^(٢):

وطن عليه من الزمان وقار	النور ملء شعابه والنار
تغفو أساطير البطولة فوقه	ويهزها من مهدها التذكار
فتطل من أفق الجهاد قوافل	مضرباً يشد ركبها ونزار

فاخفض جناح الكبر هذي تربة	غمر الخلود أريجها المعطار
في كل صقع من جماجم نشئها	حرم على شرف الجهاد يزار

(١) الديوان، ص: ٥٥٢.

(٢) هو إبراهيم بن سليمان هنانو، من كبار المجاهدين في ثورة استقلال سوريا، ولد في قرية "كفر حارم" غرب حلب سنة: ١٢٨٦هـ، ١٨٦٩م. تعلم في الأستانة ثم عاد لحلب وعين عضواً في المجلس العمومي، قاوم الفرنسيين عندما احتلوا أنطاكية، قاد المتطوعين شمالي حلب بعد نكبة ميلسون وهزم الفرنسيين وألف حكومة وطنية، قبض عليه الإنجليز في القدس وسلموه للفرنسيين فحوكم في حلب ولكن المحكمة رأت شرعية ثورته السياسية، توفي بحلب عام ١٣٥٤هـ - ١٩٣٥م. انظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٠ ط، ١٩٩٢م، ٤١/١ - ٤٢.

عشرة أبيات في المقطع الأول بما فيها المحذوفة تمثل ارتباطاً وثيقاً بالعنوان "قيود" العلامة الدالة الأصل، كما تمثل تمهيداً لعلاقة الرمز الوطني / هنانو، بالوطن / المكان.

"قيود" دلالة على الأسير، أو الرهينة، وشبهاً يمثل إحساساً عارماً عند الشاعر بالحاجة إلى بعث الرموز الوطنية، وإبقائها حية في أذهان الناشئة، أما متن النص فيشرح بدلالاته المعاني المكتنزة في العنوان، ومن ذلك الحاجة لفك هذه القيود بمفتاح التوضيح، وفي دلالات الصورة في قوله: "فاخفض جناح الكبر هذي تربة ...، تمثيل واضح لتحول العلاقة بين المنتمي والمكان إلى علاقة تلازم وجود وعدم، وقد ركز الشاعر في هذا البيت والذي يليه على عنصر الصورة الفنية.

ففي البيت الأول نجد كلمة (تربة) التي استطاع الشاعر أن يمنحها معنى أو معاني إضافية أكثر مما نفهمه في دلالة الأرض أو المكان، من خلال انزياحات المعنى وربط الدوال مع بعضها، وهو ما يسمى بالانزياح التركيبي^(١).

الكلمة لم تعد تعطي المعنى الأصلي (التراب) المنبعث منه الغبار، وإنما أصبحت مرادفة في معجم النص المعنوي لكلمة (وردة) تنبعث منها الرائحة الزكية، تحقق ذلك بتهيئة التركيب بجملة: (فاخفض جناح الكبر)، هذه العبارة تقودنا في رحلة اقتباس تناصي من الآية الكريمة ﴿واخفض لهما جناح الذل من الرحمة... الآية﴾^(٢) الاستعارة الكامنة في التعبير عن اللين بخفض الجناح تمثل الانزياح الاستبدالي القائم على الاستعارة^(٣). فمع الوالدين استساغ المتلقي خفض

(١) انظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، د. أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م، ص: ١٢٠.

(٢) سورة الإسراء، آية: ٢٤.

(٣) انظر: السابق، ص: ١١١.

جناح (الذل)، أما مع التربة فناسب السياق جناح (الكبر)، لكن الانزياح الاستبدالي في الجملة التي سبقت كلمة (تربة) لم يكن كافياً لارتياح الدوال في السياق إلا بالجملة الواصفة التي تَكُونُ منها الشطر الثاني كاملاً. إذ حولت دوال السياق في الشطر الثاني معنى (تربة) حتى كأن الشاعر قال: "وردة غمر الخلود أريجها المعطار" لكن مفردة (خلود) المفعول به المقدم الذي أعقب الفعل في أهميته داخل الجملة أبقى فارقاً معنوياً كبيراً بين كلمة (تربة) و(وردة)، هو الذي مثل علاقة الانتماء وقيمتها الإنسانية في ذهن المتلقي، وقد أحدثت كلمة (خلود) توازناً مع الاستعارة في الشطر الأول، فكما يكون خفض الجناح ذلاً لابتغاء الرحمة في الانتساب للوالدين سببي الحياة، يكون خفض جناح الكبر لاشتواء الخلود في الأرض التي تنبت الإنسان.

وصنع قريباً من ذلك في البيت التالي، وأحدث انزياحاً تركيبياً بالتقديم والتأخير، تقديم الخبر شبه الجملة (من جماجم) على المبتدأ حرم. الصورة تعتمد على التشبيه فالجماجم حرم، وقد أكسب الشاعر كلمة (جماجم) معنى القداسة في العرف الإنساني، بارتباطها بكلمة حرم من خلال علاقات الدوال والعلامات اللغوية، وعن طريق جملة الصفة في الشطر الثاني "يزار على شرف الجهاد" لم تعد إذن التربة هي التراب، ولم تعد الجماجم هي العظام، وإنما هي وسيلة المنتمي للوصول إلى الحرية، واستكناء الهوية.

وإذا ما تجاوزنا بعض الأبيات التي تحكي الواقع نجد بداية الاحتفاء الحقيقي بالرمز مرتبطاً بالعنوان "قيود" في قوله: ^(١)

(١) الديوان، ص: ٥٥٥.

يا منة الزمن البخيل ومنتهى
مرت لياليك العذاب وأنت في
حلم العلا إن الحياة إسارُ
الأجفان طيف العزة الخطارُ
ماذا وراء غياهب لجيةٍ
قصت بهن جناحي الأسرارُ
روحٌ على شفة الخلود وهيكلُ
خاوٍ على قدم الفنا ينهارُ
ذكراك عرس المجد لم يكسر له
دف ولم يحطم له مزمارُ

.....

فافتح كوى الآباد واسفح نظرة
هذي الديار عشقتها ولطالما
تعيى بحل رموزها الأفكارُ
هزت حنين العاشقين ديارُ
تلك القوافل من شبولة يعرب
مازال منها فيلق جرارُ

النص الشارح أو (متن النص) يعيد فكرة العنوان "قيود" فالحياة (إسار)، والزمن ضنين بالرموز الأكفاء، الرمز المقابل (أبوريشة) يواجه الزمن وحده، الصورة الرومانسية تؤلف خيالات وأشباحاً وهياكل. (موت، وعزاء، ونواح) ثم تحولت الصورة في البيت الخامس إلى: (عرس، ودف، ومزمار) واقع مثالي ومتناقض، يتسلى به الشاعر، ويعيش على أوهامه. ينتظر إطلالة من كوى الأزمنة المتكدسة تعيد الأمل برمز وطني جديد ينفخ الروح في العشق الذابل بين المكان والمنتمي.

هكذا يرى الشاعر الأشياء إذا خامرته الأطياف، لكنها سرعان ما تنقشع في احتفائيته بالقطب المائل أمامه دائماً (القدس / القضية)^(١).

والقدس ما للقدس يخترق الدما وشراعه الأثام والأوزار

(١) الديوان، ص: ٥٥٧.

ثلاثة عشر بيتاً يحتلها قطب القضية من تجربته الاحتفائية فهي مقياس علاقته بالمتنمي الوطني. لكنه يتجسد رمزاً ماثلاً في نهاية النص: ^(١)

أنا عند عهدك لا تلين شكيمتي كلا ولا يعزى إليّ عثار
لا عشت في زهو الشباب منعماً إن نال من زهو الشباب العار

الاحتفائية الثانية بعنوان: "شهير" ^(٢) ألقاها في الحفلة التذكارية للشهير سعيد العاص ^(٣) بدأ الشاعر فيها بالمكان (جبل النار)، والمكان هنا غير منفصل عن الرمز/ الشهير، ولا عن الشاعر، الشهادة هنا توضحية من أجل المكان، يبدأ الشاعر فيسكب على صوره الرومانسية أظلالاً من الإيحاءات المجنحة في تهويمات الرومنسيين:

نام في غيهب الزمان الماحي جبل المجد والندى والسماح
أسكرته أجيال نعمته البك رر بفيض الأعراس والأفراح
حين أنفاسه تموج على الكو ن بعبق النبوة الفواح

.....

بسمه للنعيم مرت وأبقت ما يقي السكير في الأقداح
فتمشت عليه دهم الليالي وكسته من نسجها بوشاح

ليس بدعاً إذا تعالى وضع واستباح الحمى الحرام إباحي

(١) الديوان، ص: ٥٦٠، ٥٦١.

(٢) الديوان، ص: ٥٦٢.

(٣) سعيد العاص في أهل حماة وأحد المجاهدين الذين تطوعوا للجهاد في فلسطين، استشهد فوق جبل النار.

انظر: عاشق المجد، ص: ٢٥.

قد تحوّل الأقدار من لبدة الليث ث وشاحاً للغانيات الملاح أدت الاستعارات في النص دوراً كبيراً في تأليف الصور، وأكسبتها بُعداً رمزياً، وكان الأداء الفني عالياً إلى ما قبل البيت الأخير، عندما أطل علينا الواقع فتحول الشاعر للتعبير المباشر في قوله: (ليس بدعاً...) تعبیر باهت، لا يبرر قيمته الرديئة كونه قيل في موضوع وطني فالسؤال الذي يطرح دائماً في تقييم هذه الموضوعات هو: كيف قال الشاعر ما قال - لا ماذا قال عنه^(١).

ويزداد ذلك وضوحاً بالقراءات الممكنة في البيت الذي يليه: (قد تحوّل الأقدار من لبدة الليث) فعلى عكس سابقه تتعدّد القراءات حول هذا البيت بما وفر الشاعر من إمكانات للقراءة في لغة النص، فالاستعارتان في جملة: (تحوّل)، وفي شبه الجملة: (من لبدة الليث) وفرتا انزياحاً في المعنى، وأعطتا مجالاً للمتلقّي ليتمكن من قراءة أوسع لأبعاد الرموز المستكنة في الصورة فما المقصود إذن بالأقدار هنا؟ هل هي القدر المكتوب؟، أو هي الغازي المحتل؟، أو هي عوامل الطبيعة غيرت جبل النار؟، والليث هل هو الشهيد؟، أو هو الشاعر؟، أو هو المكان جبل النار المحتل؟، وكيف تتحوّل صنائع الأقدار إلى وشاح جميل، هل الوشاح يكمن في تجربة الشاعر؟، أو في مغامرة الشهيد؟ وهل الغانيات هي القصائد التي غنت له؟، سوالات تفتحها هذه القراءات فكثير من التأويلين يصرحون بأن القراءة التأويلية تبدأ من جانب اللغة، وأن التميز الإبداعي يظهر أول ما يظهر في الجانب اللغوي^(٢).

(١) انظر: متعة تذوق الشعر، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت، ص: ١٩٤.

(٢) انظر: في مفهومي القراءة والتأويل، محمد المتقن، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والتراث والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر - ديسمبر، ٢٠٠٤م، مجلد ٣٣/٣٣.

المقطع الثاني في النص يمر بحالة تكثيف تصويري ومعنوي، الشهداء رمز وطني يبدد الظلام عن طريق الأجيال، والشهيد مرود العيون يقدر فيها قبس الانتماء^(١):

يا ظلام الأجيال قص جناحيك فهذي طلائع الإصباح
مرود كحل الجفون الكسالى فأفاقت على السنا اللماح

يحتوي المقطع على اثنين وعشرين بيتاً كلها عن الشهيد / الرمز، أو النسر / الرمز وأبو ريشة مولع برمز النسر في كثير من قصائده. وبعدها سبعة عشر بيتاً في الاحتفاء بالشهيد (سعيد العاص)، وفي هذا المقطع تتسع جغرافية القصيدة لجغرافية المكان، فلم يعد المكان / الوطن محصوراً في رؤية محددة، الوطن هو مكان الجهاد المقدس، المكان الذي يُقاوم فيه المحتل، هو الشام بامتداده الجغرافي^(٢):

وتحن الفياض في الشام شوقاً لثنيه مثقلاً بالسلاح
يا شهيد الجهاد يا صرخة الهول إذا الخيل حمحت في الساح
أي مهر لم تُدم خاصرتيه من حفيف المهماز يوم اكتساح
أي عود ما زغردت لك فيه كل مياسة القوام رداح

نحن هنا مرة أخرى في حضرة البيت: (قد تحوك الأقدار..) وشاحاً للغانيات الملاح) إذا ما أردنا قراءة موسعة لقوله: (زغردت.. مياسة القوام). لماذا المرأة في الحرب؟، عنصر المرأة هنا غريب في تأليف الصورة، وله ارتباط بالبيئة العربية القديمة، النساء تحيي انتصارات فرسان القبيلة، زغردات الصوت الأنثوي مكافأة

(١) الديوان، ص: ٥٦٤، ٥٦٥.

(٢) الديوان، ص: ٥٦٩ وما بعدها.

للبطولة الفذة، الصوت المطرب تعبير معنوي في حالة النصر، وفي الهزيمة صوت (النواح) وهو صوت أنثوي أيضاً، فالنصر والهزيمة عاملاً استقراراً للأنثى وخوف عليها، أما الشاعر فكان دخوله معادلاً للرمز/ الشهيد في قوله^(١):

وكانني أراك في زحمة الهو ل على سرج ضامر طواح
وأخوك الجسور في القمم السو دمطل على الروابي الفساح
لوح كفه بمنديله الأح مرشوقاً إلى اللقاء المتاح
فحسبت الأجيال تهتف يا "خا لد" جاهد في فيلق "الجراح"

.....

واقترحت اللظى فكنت مع الصي د فراشاً على فم المصباح!!

يمثل الشاعر مع الرموز الوطنية دور الحادي للقافلة، وقوافيه تحكي الغواني ذات الوشاح، والزغردة المياسة صوت الشاعر للشهداء، الشاعر بالمنديل الأحمر يحمل الراية الشعرية، والتاريخ يتسلل عرضاً من خلال (المكان والحدث)، أما البيت الأخير فقد لخص رؤية المنتمي (الرمز والشاعر)، فالجهاد يمثل لهما مصباح التحرير الحارق.

الاحتفائية الثالثة بعنوان: "بلادي"^(٢)، هذا النص كتبه عام: ١٩٤٧م في تأبين سعد الله الجابري^(٣)، وهو سياسي سوري كان الشاعر - كما ذكر في المقدمة

(١) الديوان، ص: ٥٧١، ٥٧٢.

(٢) الديوان، ص: ٤٥٠.

(٣) ولد في حلب سنة ١٣٠٩هـ - ١٨٩٢م، ونشأ بها، تعلم في الأستانة، وعمل ضابطاً في الجيش التركي حتى عام: ١٩١٤م، قاوم الاحتلال الفرنسي، وأعانه هنانو في ثورته، اعتقل أكثر من مرة، ثم تولى الوزارة عام: ١٩٤٣م، ترك دمشق عندما ضربها الفرنسيون بالمدافع وطلوا المجلس القيادي الذي كان

الثرية للقصيدة - يخالفه الرأي في أمور كثيرة، لكنه كان يتفق معه في قضايا الوطن والموقف من المحتل، ويتضح ارتباط القصيدة كما يظهر من العلامة الدالة الأولى (العنوان) بالمحور أو القطب الرئيس في رؤية المنتمي.

الاحتفائية تدفع بجميع أقطاب الهوية نحو العنوان (بلادي)، فاتحة النص الشارح في المتن تتجه لثلاثة أقطاب: للوطن / المكان، والوطن / الهوية، ثم الرمز المحتفى به، ويختتم بالوطن / القضية (فلسطين). والعلاقة مع رمز الاحتفائية تمر من هذه الأقطاب، فهي بمثابة المدرسة الوطنية التي يتربى فيها رموز الوطن، ومن خلالها يحدد أبو ريشة علاقته بالآخرين.

هيكّل الخلد لا عدتك العوادي	أنت إرث الأجداد للأجداد
بوركت في هواك كل صلاة	صورتها حناجر العباد
منك هبت سمر الرجال وأدمت	حاجب الشمس بالقنا المياد

.....

هيكّل الخلد، جئت أسكب نجوا	ك رؤى في محاجر الآباد
في محاريبك الوضيئة تغفو	كبرياء الآباء والأجداد

فاتحة النص الشارح تحدد رؤية الشاعر وفي دلالات الصورة الاستعارية، ذات البعد الانزياحي في (هيكّل الخلد ..)، (حاجب الشمس ..)، (محاجر الآباد) الرؤية تقود الصورة إلى فضاء مفتوح أو لانهائي التخيل. رؤية أبدية عند الشاعر وذات بعد زمني له نوع من القداسة في العرف الإنساني. فاتحة ذات طابع رومانسي تعتمد

= رئيساً له سنة: ١٩٤٥م، فهرب إلى حيفا واتصل بلندن وأبلغ مجلس الأمن، فتدخلت القوات البريطانية في فلسطين ثم جلت في ذلك التاريخ مع القوات الفرنسية، وكان عيداً للسوريين، توفي عام، ١٣٦٦هـ، ١٩٤٧م، ودفن بجوار إبراهيم هنانو، انظر الأعلام للزركلي: ٨٨/٣.

على هولي الصور المُنحة في خيالها. وفيها نزعة انتشاء، ثم ما تلبث أن تتحول تلك النشوة للتشاؤم^(١):

أي قبر وقفت أرنو إليه والأسى مالك على قيادي
لم يزل تربه يرّف ندياً بين شتى كمائم الأوراد
قارع البغي وهو أعزل إلا من سلاحين: نخوة واعتداد
ما نسيناه يوم جيئ بإبرا هيم بين الحراب والأجناد

الرمز المحتفى به الجابري في التجربة الشعرية يعيش مثالية تتناسب مع هولي الصورة الأولى:

أنا زودته بما أبقت الأيد ام فينا من عدة وعتاد
فاغلسوا ذل كيدكم بدمائي واحملوا هامتي على الأعواد
هكذا تصمد النسور وتذري بالسوا في على ذري الأطواد

مرة ثانية وثالثة يحضر رمز أبي ريشة (النسر) معادلاً للمنتمي الوطني، ثم يجد الشاعر نفسه مضطراً للتحويل إلى الاعتذار، وقد أشار في مقدمة القصيدة إلى أنه كان ينتقد (سعداً) في بعض مواقفه، لكن الوفاء جعله يقدر المواقف الوطنية لبطل الاحتفائية، بعد أن أخضعه لمواصفات المنتمي الوطني الذي يراه دائماً في ذاته: ^(٢)

أنا يا سعد ما طويت على اللؤم م جناحي ولا جرحت اعتقادي

(١) الديوان، ص: ٤٥٢، ٤٥٥، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٦٠.

(٢) الديوان، ص: ٤٦٠.

وبما أن مفهوم الانتماء عند الشاعر ذو طابع أفقي كان حضور قضية فلسطين: المكان والهوية في تجاربه شبه لازم موضوعي^(١):

وتنادت حماتها لروابي الـ قدس محمولة على الأحقاد
أي فلسطين، مالعروبة لولا قبس من سنا النبوة هاد
ويعود رمز الاختفاء في ختام النص، واصلاً حلقات متنامية من العلائق الوطنية^(٢):

هكذا عاودت بلادك يا سعد سد الليالي بكل واري الزناد
أما الاحتفائية الأخيرة فقد كتبها سنة: ١٩٦٩م في تأبين الشاعر اللبناني الأخطل الصغير^(٣). مسارها لا يخرج عن الإطار الذي نجده في احتفائياته السابقة فعنصر الانتماء للوطن هو الأساس في علاقته بالمحتفى به، إضافة إلى علاقة الفن التي تربط بين شاعرين، وحقيقة علاقة أبي ريشة بالرمز الوطني ناشئة من موقف الرمز من المحتل، ومدى تمثيله الفني لأدب المقاومة الذي انتهجه الشعراء الوطنيون، وسنوه لجيلهم^(٤):

طلعت من حرم التاريخ في جبل تزينت بسنا آلائه العُصُر
وفي ضمائرها من خيره سير وفي حناجرها من هديه سور

.....

(١) الديوان، ص: ٤٦٤، ٤٦٢.

(٢) الديوان، ص: ٤٦٥.

(٣) هو بشارة بن عبد الله الخوري، ولد سنة ١٣٠٢هـ - ١٨٨٥م، في قرية أهمج في قضاء جبيل، شاعر نصراني، أنشأ جريدة "البرق" عام: ١٩٠٨م، شارك في مهرجان أحمد شوقي، له: ديوان "الهوى والشباب" و"شعر الأخطل الصغير" عين مستشاراً للغة العربية في وزارة التربية الوطنية ببيروت، سنة ١٩٤٦هـ، توفي عام: ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م، انظر: الأعلام ٥٣/٢.

(٤) الديوان، ص: ٧١ - ٧٣.

وحش الغزاة تمطى في مرابعه وشدقه عن لُعب الكيد منحسر
ينساب بالنهم الطاغى وشرته مسنونة الناب لا تبقي ولا تذر
حطمت بالصرخة الزهراء شوكته ولم يحل دونها خوف ولا حذر
ثارت على رجعتها الأجيال وانطلقت فكل ميدان ثار بالدماء عطر

تبتد بهذه الرؤية دعوى ما يسمى بشعراء المعارضة في توصيف بعض النقاد للشعراء الذين اختاروا موقف الرفض والمقاومة، هذا الشعر كان وقوداً روحياً لها، والرمز المنتمي عند أبي ريشة يقوم بدور الباعث الروحي لأدب المقاومة، لذا يركز الشاعر على دور الرمز الثابت، ودور الجمهور المتفاعل وبخاصة أن القصيدة كتبت بعد وفاة الخوري، وبعد سنتين من حرب حزيران التي سميت بالنكسة، والتي تدخلت أحداثها في مسار التجربة^(١):

أذاكر يوم رواد الجمال بها لفوا جبينك بالغار الذي ضفروا
أحطت في رقة الأهبان جمعهم كما أحاط بعقد الأنجم القمر
وأنت تكتم عنهم ما تكابده تموت وهي على أقدامها الشجر

في هذه الأبيات يظهر الفن العربي المنتمي، ومبدعوه في قائمة الرفض الثقافي والفني لثقافة الغازي وفكره، الرمز المنتمي دائماً محط الاهتمام، تنتهي الطائفية عند عتبة الوطن، إحياءات علاقة الشاعر بالرمز تبدأ بالظهور منذ لحظة تحول الفن في اتجاه المقاومة.

يختصر الشاعر المقاوم في رمز (الشجرة) رمز العطاء والحيوية والجمال، رمز الأصالة، المقاوم يموت واقفاً كما تموت الشجرة، والقصيدة في انتمائها كلمة طيبة كالشجرة، التكثيف الدلالي في البيت الأخير (تكتم، تكابد، تموت) يجسد عنف المقاوم أمام الثقافة المحتلة، الموت هنا ليس حضوراً وليس غياباً، موت المقاوم

(١) الديوان، ص: ٧٤.

امتداد حياة الجيل ، الموت على الأقدام وليس على الجنب ، البقاء رمزاً للأجيال ،
القبر باتجاه الأعلى ، الوطنيون يبحثون عن الأمن في ظلال المنتمي .
من هنا يتجه الشاعر يناجي الرمز / الشجرة ، لأنه يرى نفسه في صورة
مكررة لصمود الشجرة^(١) :

نجيك اليوم من أزرى الزمان به ورده عن مدى آفاقه الكبر
جناحه بعدما طال المطاف به مخضب من شظايا الشهب منكسر
يمشي الهوينى على صحراء رحلته وصحبه الليل والأشباح والسهر
كانت له في هضاب الشرق ألوية نسج الكرامة معقود بها الظفر
تنتهي الاحتفائية بالواقع ، الواقع العربي المائل أمام الرمز والشاعر شبحاً يحاول
كل منهما أن يتجاوزته بالمقاومة لا المهادنة ، في مسلك الانتماء الذي تتخلق فيه
علاقة أبي ريشة بالآخرين .

المحور الثالث : دائرة الانتماء للفن :

أبو ريشة شاعر يقدر الفن ، ويعمل منه صنواً للخلود وعلامة دالة على
البقاء ، وعلاقته واندماؤه للإبداع الشعري ظاهرة بارزة في ديوانه ، والديوان يزخر
بمحاوطة متناهية الإجلال لكبار شعراء العربية كأبي الطيب المتنبي ، وأبي العلاء
المعري وغيرهما من الشعراء المعاصرين .
والشرط الجوهرى في القدرة على الإحياء يكمن في عنصر الانتماء للذات
التاريخية للأمة المتمثلة في التراث الثقافي^(٢) ، وأخص من التراث الانعكاس الإيجابي
للمرسالة الخالدة ، التراث المهتدي بنورها ، لا المضاد لها .

(١) الديوان ، ص : ٧٥ .

(٢) انظر : المسلمون وأسئلة الهوية ، د. حسن الوراكلي ، منشورات جمعية البعث الإسلامى ، تطوان ،

المغرب ، ط ١ / ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م ، ص : ٦٤ .

لكن الشاعر لم يحجر على نفسه الإفادة من المدارس الغربية الحديثة التي كان لها في الشعر العربي تأثير واضح، بل أفاد منها، والتقى مع بعض أفكارها، وكان له في بداياته الشعرية رأي في الشعر العربي القديم أخذه عليه بعض النقاد، ذلك هو حديثه عن شعر أبي تمام، والبحثري، ووصفه لخيالهما بأنه خيال كسيح، وأنه لم يفد منهما إلا اللغة والتراكيب، ولم يكن يرى الإبداع إلا في أبيات معدودة لبعض شعراء العربية، ثم وجد الإبداع كل الإبداع عند شعراء الغرب عندما سافر إلى إنجلترا^(١).

قد يتناقض هذا في بداهة الوهلة الأولى مع ما نحن بصدد من تأصيل فكرة الانتماء عند أبي ريشة، ومثل هذا الرأي لأبي ريشة غريب بالفعل، وقد أخذه بعض النقاد على هذا الجموح الفكري كالدكتور بدوي طبانة، الذي أرجع ذلك إلى قلة بضاعة أبي ريشة في تلك المرحلة في التراث العربي، في وقت لم يبلغ الشاعر سن العشرين، لنحمل رأيه على محمل الجد^(٢).

ولكننا في واقع الأمر لا نعتد من تلك الآراء إلا بما كان بعد نضج الشاعر الفكري والفني، فإنتاج أبي ريشة بعد تلك المرحلة كان في صميم فكرة الانتماء للعروبة والإسلام، غير بعيد عن الأحداث السياسية والفكرية التي مر بها الوطن العربي والثقافة العربية. وهنا ندرك أن رأيه ذلك لا يعدو أن يكون زوبعة في غرور الصبا لشاعر وجد نفسه في دائرة الأضواء مع بواكير ظهوره الشعري. أما تاريخ الوعي بالثقافة والهوية والواقع فقد كان محكوماً بالظروف التي أحاطت به في الشام بعد هذا التاريخ، وواضح أنها - أي تلك الظروف السياسية والثقافية - أسهمت

(١) انظر: الشعر الحديث في الإقليم السوري، د. سامي الدهان، معهد الدراسات العربية العالية بجامعة

الدول العربية، ١٩٦٠م، ص: ٢٥٦، ٢٥٧.

(٢) انظر: كوكبة من شعراء العصر، ص: ٤١٧.

في نضج وعيه وتوجيهه، وسوف نورد في هذا المحور نصوصاً له في عمق فكرة الانتماء للفن والثقافة العربية لم يفصلها عن آرائه السابقة إلا بضع سنين. النص الأول الذي يقع أيدينا عليه في دائرة الانتماء للفن كان عن علاقة الشاعر بالشاعر، ضمن نمطية الامتداد الفني الذي يراه أبو ريشة في ذاته من خلال الآخرين، والعكس. القصيدة بعنوان "شاعر وشاعر"^(١) كتبها سنة: ١٩٣٥م، وألقيت في مهرجان الألفي لأبي الطيب المتنبي.

العنوان كلمتان، معطوف ومعطوف عليه تفصل بينهما (واو) العطف، وإن شئنا قلنا: معنيان لرمز واحد. كررهما الزمن في أنموذج الإبداع التراثي والإبداع المعاصر، كلاهما تمثل أنموذج المنتمي للفن والعروبة، الشاعر في رؤية أبي ريشة رمز مخلد يستمد خلوده من عنصر البقاء في اللغة والفن، فأبو الطيب باق على رغم الزمن، وأبو ريشة بحث خطأ الإبداع لإثبات الذات في عالم محتدم بالعراك. العنوان أو مفتاح النص يحمل سيماء عصرين متشابهين من جهة، ومختلفين من جهة أخرى فماذا عن النص الشارح؟.

استهل أبو ريشة نصه بالتأمل في الطبيعة والوجود، ولعله استهل بالطبيعة لثلاثي يقع فريسة لشوارد أبي الطيب، فأتى من الباب الذي لم يطل به أبو الطيب مقاماً في شعره، الطبيعة التي كان ورودها عرضاً في ديوانه، وأطال أبو ريشة حتى جاوز ثلاثين بيتاً، إلى أن وقف على بؤرة التجربة في النص الشارح، أو النقطة التي التقى فيها (شاعر وشاعر)، أو (وتر ووتر) في مواجهة الواقع والزمن^(٢):

كم على تربة الزمان من الأو تار ظلت في نضرة وبهاء

(١) الديوان، ص: ٥٧٦.

(٢) الديوان، ص: ٥٨٥.

دفقات التذكار تغسل عنها من غبار النسيان كل غشاء
أبدأ ترقص الحياة وسمع الد هر في نشوة من الإصغاء
أمنت ريشة الفناء فما زل ل هداها ذاك القريب النائي
فكان العزاف لم يفضوا الأيـ سدي ولم يهجعوا بحضن العفاء
أصبحت المفردة (شاعر) التي وردت في عنوان النص معادلاً رمزياً (للوتر)
النضير، الزمن يقف شاهداً على التحول والفناء، والوتر/ الشاعر صوت ينبض
بالحيوية، إذن ما سر صمود الفن أمام الزمن وقوته في التغيير؟!.

إن الصورة الفنية باكتنازها المعنى في جملة (تغسل)، وشبه الجملة (من غبار
النسيان) تجيب عن هذا التساؤل الذي سيتكرر عند أبي ريشة في أكثر من نص،
فالبعد الفني في الاستعارة يكمن في لازم المستعار أو المشبه به (الماء) فقد جعل الفن
جزءاً من الحياة إن لم يكن أصلها، فالماء أصل العنصر الحيوي في كل ما له حياة.
أما الزمن فقد تحول من عنصره الأصلي إلى أشتات، تقوم الذاكرة العربية التي
ارتسم فيها تأثير الوتر بتطهيرها من عوالق النسيان التي تنتكر للفن. وأبو
ريشة/الوتر يسمح عوالق النسيان بدفقات التذكار، بينما يؤدي الزمن دور المتلقي
أمام الوتر النابض بالحيوية، والصورة في (كأن العزاف لم يفضوا الأيدي) تعزز
ذلك المعنى.

(الوتر) المعاصر يسد الفراغ الروحي في غياب الوتر التراثي، (الشاعر) يقترب
في النص الشارح من (الشاعر) في حلقة انتماء فني وعروبي^(١):

بين تلك الأوتار في عالميها وتر صيغ من سنا الصحراء

(١) الديوان، ص: ٥٨٦.

غمر العُربُ سحره الفاتن البك — و ناداهم بخير نداء
فيه من غضبة الإباء على الضي — م وفيه من بسمة العلياء
يحبس الدمعة التي سلبتها — في سخاء محاجر البؤساء
صقلته أنامل المتنبي — فإذا الشعر مستفز الأداء
بدوي لين الحضارة في بر — ديه ناجى خشونة البيداء

الوتر الفني منتم للهوية، الوتر الفني صوت عربي صيغ ليطرب الصحراء،
الوتر الفني يقهر الزمن ويسحر الذائقة العربية، مواصفات الوتر التراثي عربية
الأرومة (إباء وسمو ومكابدة). المتنبي العازف يملأ الصحراء طرباً، الوتر المعاصر
يتحد بالوتر التراثي (فإذا الشعر مستفز الأداء) صوتان ينضحان بدواة وحضارة،
فإذا بنا إزاء (عازف، وعازف).

تستمر التجربة أربعة أبيات ثم يبدأ الشاعر في تناص واع بطريقة غير
مباشرة، يعزف على الوتر فيجد لحن الوتر التراثي لم يبارح نضارته^(١):

عرفتُ روحه السراب ولكن — خادعت روحه بروق الرجاء
فيسمع في الوتر التراثي يعزف ويختل الأمل والرجاء: ^(٢)، ^(٣)

وما صباية مشتاق بلا أمل — من اللقاء كمشتاق بلا أمل
تظن ابتساماتي رجاءً وغبطةً — وما أنا إلا ضاحك من رجائيا
يعزف الوتر المعاصر^(٤):

(١) الديوان، ص: ٥٨٨.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط مصطفى السقا وآخرين، دار الفكر، دت،
٧٥/٣.

(٣) السابق، ٢٩٤/٤.

(٤) الديوان، ص: ٥٨٩.

يطأ الشوك فوق درب أمانيب — ضحوكاً من غائل الأرزاء
 فيسمع في نوتة الوتر التراثي وترين أحدهما عن تعشق الخطوب لإدراك
 الأمنيات ، والآخر سخرية من الحساد^{(١)(٢)} :

.....وحسب الأمانيب أن يكن أمانيا

وجاهل مده في جهله ضحكي..

ويجرب نغماً آخر في نوتته فيعزف^(٣) :

إنما ضللت خطاه الليالي والليالي عداوة العظماء

كلما شارف الرضا غمسته في خضم الخذلان والبأساء

ويزيد وتراً ثالثاً^(٤) :

فسعى في عناده يصفع الضيف — ويطوي الضراء بالضراء

فتنهال من الوتر التراثي عدة أوتار لخصت سر الممتعي في البحث عن

العبقرية^{(٥)(٦)} :

الخيل والليل والبيداء تعرفني

لا افتخار إلا لمن لا يضام مدركاً أو محارب لا ينام

ليس عزماً ما مرض المرء فيه ليس همأ ما عاق عنه الظلام

(١) ديوان أبي الطيب ، ٢٨١/٤ .

(٢) السابق ٣٦٨/٣ .

(٣) الديوان ، ص : ٥٨٩ .

(٤) الديوان ، ص : ٥٩٠ .

(٥) ديوان أبي الطيب ، ٣٦٩/٣ .

(٦) السابق : ٩٢/٤ .

ثم عزف الوتر المعاصر ستة أوتار رسمت صورة لتحليق أبي الطيب في ذرا الفن.

بعد ذلك وقف الوتر المعاصر وشعراء الألفية وقفة إجلال يحيون صمود الفن في حضور المنتمي السياسي الذي احتضن الوتر التراثي، ممهداً للتحول من خلود الفن إلى خلود المواقف التي رعت وتر الهوية والفن، وموضحاً كيف كان الوتر التراثي يكافئ ويعاقب على هذا الأساس، فالانتماء للهوية العربية عند أبي ريشة مشروط بصون مكانة الوتر الشعري^(١):

شاعر الخلد قف على قبة الخلد	د وشاهد أئمة الشعراء
هتفوا باسمك المضمخ بالمجـ	د وكدوا حناجراً من ثناء
قربوا عهدك البعيد فمر	ت صور منه فائنات الرواء
ذاك سيف الدولات من آل حمدا	ن منار في السلم والهبجاء
مشرق الوجه دافق النعم الحمـ	ر صليب الشكيمة العراء
ذاك كافور ضحكة الهزء في التـا	ريخ ينهى ومصر في إغضاء
صور من بيانك البكر تبقى	نبهة الطرف غضة الإيماء

كما رأينا معاني الخلود، وقبة الخلد في قصيدة "خالد" في المحور السابق، عاد بنا أبو ريشة ليضم الوتر الفني إلى دائرة الخلود، فرؤية أبي ريشة لا تفرق بين موقف المنتمي وفنه، فالوتر هو الذي خلد موقف المنتمي السياسي، في حالة أبي الطيب، وهنا تبرز رغبة الوتر المعاصر في منتم سياسي كسيف الدولة يعزف لبطولاته. إشكالية قراءة التاريخ تلح على الوتر المعاصر فيعزف للمنتمي المتخيل، عزف

(١) الديوان، ص: ٥٩١ - ٥٩٢.

الوتر المعاصر للرموز الوطنية كما رأينا في المحور السابق ، وعاقب السياسيين كما وجدنا في قصيدة "بعد النكبة" لهذا السبب تعاضم شعوره بالغربة فشكا للوتر التراثي قائلاً^(١) :

شاعر العرب غرض طرفك فالعُرُ بُ حيارى في قبضة عسراء
يخجل المجد أن يرى الليث شلواً تحت أنياب حية رقطاء
أين ملك في ظله ترقص النع مى وتشدو شبابة العلياء
أين لمع المنى وحممة الخيـ ل ووهج القنا وخفق اللواء

هذه الأوتار تمثل استدعاءً فنياً للوتر التراثي الأوفر حظاً بالمتنمي السياسي ، في مقابل متنم معاصر ، يعزف للفراغ.

بعد النص السابق رأينا كيف كان تفاعل أبي ريشة مع الجديد ، وكيف مرت تلك الزوبعة التي أخذت عليه في صباه تجاه التراث العربي ، النص السابق شاهد على أن أبا ريشة كان في مستوى عصره كما ينبغي ، وعلى حد رأي الدكتور غالي شكري فإن المعاصرة لا تتم عندما يستورد الفنان أحدث منجزات التكنيك الغربي في صناعة الفن ، ولكن عندما يستطيع المواءمة بين الإطار الحضاري لمجتمعه ، وبين أخطر الهموم البشرية التي يعانيتها الإنسان في مجتمعنا من خلال صياغات فنية تحمل مواصفات المحلية والإنسانية على حد سواء^(٢).

من ذلك تخليد الفن ورؤية الشاعر الدائمة لصراع الفن والزمن وبقاء الفن شاهداً على عبقرية الفنان ، كما نجد في نص بعنوان "طلل" عن صرح روماني

(١) الديوان ، ص : ٥٩٢ ، ٥٩٣ .

(٢) المتنمي ، د. غالي شكري ، بيروت ، القاهرة ، ١٩٨٧ م ، ص : ٢٠ . بتصرف .

أثري كتبه سنة: ١٩٣٧م ، صور جمالية فن العمار والنحت وعبقرية خلودها ، هذه التجربة الشعرية تحمل عالمية الفكرة والرؤية وجمالية الأداء المتأثر بظروف التلاقح الفني مع المدارس الغربية ، ضمن فكرة الصراع الدائم بين الفن والزمن التي استوطنت عقل الشاعر^(١) :

قفي قدمي إن هذا المكا	ن يغيب به المرء من حسه
رمال وأنقاض صرح هوت	أعالية تبحث عن أسه
أقلب طرفي به ذاهلاً	وأسأل يومي عن أمسه
أكانت تسيل عليه الحياة؟	وتغفو الجفون على أنسه؟
وتشدو البلابل في سعه	وتجري المقادير في نحسه؟
أستنطق الصخر عن ناحيته	واستهض الميث من رمسه؟
حوافر خيل الزمان المش	ت تكاد تحدث عن بؤسه
فما يرضع الشوك من صدره	ولا ينعب البوم في رأسه
وتلك العناكب مذعورة	تريد التفلت من حبسه
لقد تعبت منه كف الدمار	وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه	ويتحرر الموت من يأسه

عجز الزمن أمام الفن فكرة أزلية المنحى عند الشاعر ، ففي مقدمة النص النثرية التي اعتاد الشاعر أن يبدأ بها بعض قصائده جعلت الموت (أو الزمن) في حالة انهزام دائم .

(١) الديوان : ص : ١٢٥ .

"طلل" علامة دالة على بقاء الفن، والطلل هنا ليس بمدلوله السائد في الشعر العربي، فبقايا الحجارة في "طلل" بقايا فن منحوت حول الحجارة إلى هياكل تذوقية كما تُحوّل آثار الأدب الكلام إلى شكول من التصوير الفني. وبهذا يجد عنصر البقاء في الفن.

المقدمة الثرية في النص عنوان آخر، أو عنوان مساعد يتضح في النص الشارح، وبالأخص في الاستفهامات المكررة في الأبيات من (٤ - ٦). وفي البيت السابع (حوافر خيل الزمان) يبدأ التحول لصالح الفن، بعد أن (تعبت منه كف الدمار)، وعجزت أمام مقاومته الشرسة، وفي البيت الأخير (بيت المفاجأة) عند أبي ريشة ينتصر الفن إلى الأبد بحقيقته الماثلة في الذائقة الإنسانية التي لا يلبسها تعاقب الجديدين.

وفي عام : ١٩٤٤م شارك أبو ريشة في المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري بقصيدته "مع المعري"^(١). النص قريب في سيمائته من قصيدة "شاعر وشاعر". "مع المعري"، العنوان كلمتان الأولى: مضاف، والثانية: مضاف إليه، الانتماء هنا سمة دالة في العنوان. العنوان موحٍ بامتزاج الشاعرين في المعية، المعري يمزق أكفانه ويخترق التاريخ متجهاً إلى الأزمنة القادمة من بوابة اللانهاية. النص المفتاح يوحى باضمحلال الزمن، والنص الشارح يشهد تمرد الفن على اللحظات التي تولد فيها:

ملعب الدهر لو ملكنا هداًنا لبلغنا من الحياة منانا
سبقتنا إليك أجنحة الشو ق وشقت لنا سبيل خطانا

(١) الديوان، ص: ٤٦٦.

وتلقيتنا بيسمة إشفا ق وطوقتنا رضاً وحنانا
ودرجنا مع الشروق نغنيـ لك ونسقي سمع الدنا ألحانا
وحنين المجهول أخيلة تنبـ ت من كل صخرة ريحانا
أي زاد سوى الظنون حملنا وتركنا إلى هواها العنانا

كنا في قصيدة "شاعر وشاعر" مع "الوتر" وهنا نستكن في حضرة "القيشارة" أصوات الحزن والتأمل والتشاؤم تتصارع مع الزمن في جولة أخرى لإثبات الذات. يعتمد الشاعر على براعة الاستهلال في المطلع، والمطلع وثيق الصلة بالعنوان، ويؤيد ما ورد في الدراسات السيميائية الحديثة وصف ابن رشيق القيرواني الدقيق للمطلع أو المفتاح، فمفتاح القصيدة الحديثة هو (العنوان) بينما كان في تراثنا الشعري هو المطلع، يقول ابن رشيق: "الشعر قفل أوله مفتاحه"^(١) وعلل ذلك بأنه أول ما يقرع الأسماع، ونجد تأكيداً لأهمية المستوى الصوتي في اللغة عند ابتداء الشاعر في المفتاح أو المطلع عند أبي هلال العسكري عندما جعل حسنه فاتحة لما يلي بعده من الكلام^(٢). ويفهم من كلامه أن رديئه يكون مفتاحاً سينا للنص.

إذا تأملنا المقطع السابق وجدنا أن الشاعر ارتقى بالمستوى الصوتي والدلالي للمطلع والمقدمة، وذلك بتكثيف الإيقاع الصوتي لحرف المد (الألف) و(النون) في الحشو والروي، وتوظيف ذلك في دلالات لغوية هادئة.

وقد تكرر حرف النون والتنوين في الأبيات الستة (٣٥) مرة، وحرف المد، (٢٦) مرة، وكان المستوى الصوتي مكثفاً في بعض الأبيات، ففي المطلع تكررت النون، (٥) مرات، وألف المد (٦) مرات، وفي البيت السادس وردت النون

(١) العمدة، ٢١٨/١.

(٢) انظر: كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦ هـ، ص: ٤٣٧.

والتنوين (٧) مرات، وألف المد (٨) مرات، وفي قافية البيت الأول والسادس تكرر كل حرف مرتين في الكلمة الواحدة (منانا، العنانا).

هذه الأبيات التي مثلت المطلع وجزءاً من النص تعد تهيئة موسيقية للمتلقي قبل المثل أمام قيثارة المعري، المتفنن في اللوازم الصوتية، ضمن علاقة الانتماء التي تتجلى بصورة أكبر في بداية المقطع الثاني من النص^(١):

ملعب الدهر إن رجع حنين	من أقاصيك أرهف الآذانا
واستفز الأجيال من حجرة الغيب	ب، فهبت تمزق الأكفانا
وتهادت تقل موكب فكرٍ	يسحب الشهب خلفه أردنا
قام عنه أبو العلاء وقام الـ	موت مستنزف الإباء جباناً
قد طواه الزمان حتى إذا الخلد	مد اجتياه أطل يطوي الزمانا
ذاك تجواله كأن انطلاق الر	وح فيه لم يستطع ميدانا
بين شك مروع، ويقين	مطمئن ما يأتلي حيرانا
وهو في حالتيه قيثارة زهـ	راء تروي نشيدها الفتانا
وقف الشرق بعد لأي لتذكا	ر صداها مرنحاً نشوانا!!

أصبحت الرؤية متكاملة في فكرة المنتمي للفن والفن المنتمي، وظف الشاعر الصورة الفنية في حركية تتبّع صوت القيثارة متجهه عكس اتجاه الزمن الثابت، وذلك بكثرة الأفعال، وهي تدل على حدث وزمن، مكثفة بالاستعارات، تأمل: (استفز الأجيال، هبت تمزق الأكفانا، تهاوت، تقل، يسحب الشهب، قام عنه،

(١) الديوان، ص: ٤٧٠.

قام الموت) ، ثم بدأ الزمن في ذروة الحدث يتقهقر من خلال صورتين متباينتين ، وظف الشاعر فيهما الأسلوب البلاغي المسمى رد العجز على الصدر في قوله :

قد طواه الزمان حتى إذا الخلد سد اجتباه أطل يطوي الزمانا

فقد خادعنا الشاعر بجملة الصدر (قد طواه الزمان) عندما جعل (الزمن) فيها فاعلاً ، والقيثارة مفعولاً به في الضمير المتصل المتصق بالفعل (طواه) ، ثم ما لبث الأمر أن تحول فعكس الدوال اللغوية في تركيب الجملة ليصبح (الزمن) في العجز مفعولاً به ، و (القيثارة) الضمير المستتر في جملة (يطوي) فاعلاً. بعد أن مهد لهذه اللحظة بالأفعال في البيت الذي قبله ، ثم ختمه بالجملة الأخيرة (قام الموت) وجعل لحظة الانتصار في دلالة (الحال) لكلمة (جباناً) التي هيأت الصورة لتقهقر الزمن أمام صمود القيثارة ، ثم توالت الصفات في قوله : (قيثارة زهراء...) (تروي نشيدها...) لتدفع بالفكرة إلى الأمام.

وبعد أربعة وعشرين بيتاً من هذا المقطع يعود الشاعر لفكرة الانتماء ، وتأكيد علاقة الوتر المعاصر بقيثارة التراث^(١) :

يا أخا الحكمة السنية هل مند ك التفات إلى صدى نجوانا

سلسلتها على الخناجر ذكرا ك وقرت في كل سمع بياننا

منك إشراقها ولولا الجذور الـ خضر ما هزت الصبّا أغصانا

تزداد حدة المستوى الصوتي بكثرة حروف الصفير (السين ، والصاد ، والزاي) التي تفاوتت بين مرتين وثلاث في البيت الواحد ، وهي تؤكد فكرة الوتر المنتمي للقيثارة المنتمي ، تأمل قوله : (لولا الجذور الخضر) والاستخدام المجازي

(١) الديوان ، ص : ٤٧٢.

لكلمة (الجذور) وللصفة (الخضر)، وللمعطوف (الأغصان) ودلالات الحيوية التي تظهر في المستوى التركيبي والتصويري، وهو ما يؤكد في الأبيات الثلاثة الأخيرة من النص^(١):

أناجيك يا نجى الدراري وأغنيك أغنياتي الحسانا
إن آفاقك البعيدة لا تط لى للخاطر الحبس عنانا
حسبك المجد أن ترى كل يوم لأغنيك عنده مهرجانا

الأبيات السابقة تأكيد أخير لمضمون فكرة المنتمي السالفة، كشف فيها الدلالات بالاستفهام والتكرار: (أناجيك، يا نجى) (أغنيك، أغنياتي، أغنيك) وجعلها ختاماً لوداع قيثار التراث.

وفي قصيدة "معبد كاجورا"^(٢) التي كتبها سنة ١٩٥٧م عندما كان سفيراً لبلاده في الهند، نجد علاقة الانتماء للفن تنبع من الصلة الوثيقة في شعر عمر بين الشعر والفنون الجميلة، في العمارة والنحت والرسم وغيرها^(٣).

أبوريشة شاعر يقدر الفن، ويرى علاقة الفن والزمن علاقة تأزم دائم، علاقة صراع من أجل البقاء، ومن حالة التأزم تتولد فكرة الانتصار الدائم للفن بوصفه قيمة روحية عليا. يبدأ مستفهماً بقوله^(٤):

من منكما وهب الأمان؟ لأخيه أنت أم الزمان؟

(١) الديوان، ص: ٤٨٢.

(٢) الديوان، ص: ١٠١.

(٣) انظر: مجلة الموقف الأدبي، بحث الدكتور، أحمد زياد محبك، عمر أبوريشة ومعبد كاجورا، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد ٣٥٧، كانون الثاني ٢٠٠١م، شوال ١٤٢٠هـ، ص: ٥٢ وما بعدها.

(٤) الديوان، ص: ١٠١.

شقيت على أعتابك الـ غارات وانتحرت هواناً
وتمزقت أملاكها تاجاً وفُضت صولجاناً
وبقيت وحدك، فوق هـ لذا الصخر وقفة عنفواناً

يحسم الشاعر الصراع من بداية النص لصالح الفن، عندما أخذت اللغة مسارها في توجيه دلالة المستوى التركيبي للأبيات في الجمل: (شقيت الغارات، انتحرت، تمزقت أملاكها، فضت صولجان) ثم يوظف الفعل الماضي والحال في النمط الأسلوب الذي رأيناه من قبل في قصيدة "مع المعري" في جملة (طواه الزمان)، فيحسم الموقف في قوله: (بقيت وحدك)، ثم في شبه الجملة (فوق هذا الصخر) وفي دلالة (الصخر) معنى القوة، وهذا ما أكسبها صفة البقاء، وعبرة (وقفة عنفوان) تسير في الاتجاه نفسه. هذا التكتيف في المعنى يمنح الشاعر فرصة لتوجيه نسق المعاني واللغة في الاتجاه الذي يريده، وهو ديمومة تفوق الفن، كما في سياق المعنى واللغة والصورة في الأبيات الآتية^(١):

يا هيكلأ نثر الفتو نَ ورنح الدنيا افتنان
وثب الخيال إلى لقا ك ورد وثبتته العيان
وتكلمت أحجارك الصـ مءاء مشرقة البيان
وتلفتت منها الدمى بين افتراق واقتران
نضت الوقار عن الحيا ة فما استقر لها مكان

يختلف هذا المقطع عن سابقه من حيث دلالة اللغة تبعاً لاختلاف مسار المعنى، لأن الموقف كما ذكرنا كان موقف تأزم وصراع، أما هنا فالموقف مقصود لتوضيح

(١) الديوان، ص: ١١٢.

عطاء الفن للحياة والقيم الروحية ، لذا اتجه المستوى التركيبي لتأليف صورة الفن في لحظة عطائه كما في الجمل : (نثر الفتون ، رنح الدنيا ، وثب الخيال ، تكلمت أحجارك ، تلفتت الدمى ، نصت الوقار). الاستعارة تسير في اتجاه إيجابي لصالح الفن ، ودلالة المستوى التصويري تعبق بالنهم الروحي للشاعر في الفتون الذي نضي الوقار في نهاية المطاف.

وبعيداً عن المضمون الذي دارت القصيدة حوله ، فالذي يعيننا في التجربة أمران ، الأول : موقف الشاعر من الفن ، وعلاقة المنتمي به في رؤيته التي لا تتجزأ بوصفه قيمة روحية تنفياً قبة الخلد في جميع تجارب أبي ريشة الشعرية. الثاني : أن المتلقي في النص أمام شكلين من التفاعل ، التفاعل مع الأشكال المادية للمنحوتات ، ويكون الإحساس بها أسرع في وجدان المتلقي ؛ لأنها محصورة بزمان ومكان ، يباشرها المتلقي بالرؤية واللمس ، أكثر من الفكر والإحساس ، وبقدر ما تغير فيها عوامل الزمن يكون إحساسنا بها ، أما الرموز التجريدية في لغة الأدب فقد لا يكون تفاعل المتلقي معها سهلاً ، بحكم اتساع المكان والزمان الذي تدور فيه ، فهي لا ترتبط بالرؤية المادية.^(١) فبقاؤها أقدر على مسيرة الزمن وقد يكون هذا الأمر في ذهن أبي ريشة لحظة إنشائه.

في هذا المحور أيضاً يتجه أبو ريشة في انتماء الفن إلى الأوتار الفنية المعاصرة التي وجدت مكانها في تجاربه ، لا يزال الصراع بين الفن والزمن في أوج عنفوانه ، لكن الانتماء الوطني وقضايا الأمة تأخذ منحى جديداً يمتزج بمسار الفن ، ففي ١٩٥٧م وما بعدها بدأت رؤية الشاعر للفن تقترب من الواقع ، وهذا ناشئ من

(١) انظر : جماليات الأسلوب ، فايز الداية ، دار الفكر ، بيروت ودمشق ، ط ٢ / ١٤١١ هـ ، ١٩٩٠ م ، ص :

أن علاقة الوتر المعاصر بأوتار الفن التراثية والمعاصرة غير منفصلة عن قضية الانتماء الوطني وهموم السياسة. فهل أصبح الفن والانتماء للوطن بعد تلك الحقبة أساساً مكوناً لرؤية الشاعر؟!

قصيدة "حكاية سمار"^(١) التي ألقاها عام ١٩٦١م في مهرجان الشاعر (الأخطل الصغير) تعبر عن العلاقة الوثيق بين الانتماء والفن، قدم أبو ريشة الخوري في المحور الأول رمزاً وطنياً، وفي هذا المحور يقدمه رمزاً فنياً ووطنياً أو وترأ معاصراً يمثل الرؤية الجديدة لأبي ريشة:

هل في لقائك للخيال الزائر إغضاء سالٍ، أم تلفت ذاكرٍ؟
أشقته غربته ووثبة ظله عبر الأصيل على ثراك العاطر
وحكاية السمار عن أوتاره الـ ممتقطعات وشمله المتناثر
كنت الحفي به .. وكان ولاؤه وهواك قادمتي جناحي طائر
يلتقي الوتر المحتفي والمحتفى به في خضم الفن المنتمي لعنصر الجمال، الذي يبدأ مخاضه من القصيد، وتشيب ناصيته على حدود الوطن العربي^(٢):

وإذا عروسٌ .. ما استقر رواؤها إلا على متباين متنافر
بسمت إليَّ .. وما سمعت للمتى الـ فبراء همسة وازع أو زاجر
من أنت؟ قلتُ لها ففبك تقاثلت شتى غوايات الفتون الأسر
أقبلت من صدر الربيع وقلتُ لي: أتحنني؟ أتحبني: يا شاعري؟

(١) الديوان، ص: ٣٣.

(٢) الديوان، ص: ٣٥، ٣٨.

القصيدة الفاتنة/الربيع هي هيكل الفن عند أبي ريشة، وهي ذاتها محور العلاقة مع الوتر المحتفى به، تطلع عليه من حجب الغيب عدة مرات فيلخصها في قوله^(١):

أنا فيض آلام ووحى ضلاله وسراب أحلام وقبر ضمائر
أقتات بالجرح السخي وأشتهي لو قبلت شفتاي مدينة ناحري
تستمر التجربة حتى تقف عند الوتر المحتفى به^(٢):

أمجح الحرف الحرون ومرقص الـ وتر الحنون على أنامل ساحر
الذكريات على الزمان تدافعت فكأنهن لديك سرب ضرائر
فلأيهاتومي براحة تائب ولأيهاترنو بمقلة غافر
يحاول الشاعر بأقصى جهده أن يشحن أبياته بقيم الفن صوتاً ودلالةً لتناسب مع المقام، فالشعر وتر والإيقاع وتر، الشاعر يجرب وتره أمام المحتفى به، الصوت والصورة والدلالة تبعث صوت الوتر: (أمجح الحرف الحرون). تكثيف لحرف (الحاء)، وتوظيف للتناسب الصوتي في الجناس الناقص (الحرون والحنون)، وللتناسب الدلالي ما بين (مرقص وساحر)، فدلالة (ساحر) هنا عدلت عن دلالتها المعجمية بسبب الانزياح الذي جعلها مقابلة لدلالة (شاعر، ومبدع)، هذي هي مواصفات الفن الجامع في خيال أبي ريشة، يرى أن التكثيف التصويري هو العنصر الفاعل الأقوى في الفن الممثل للمنتمي.

لكن الأهم في هذا المحور - من وجهة رؤية الباحث - هو أولاً: دخول الواقع طرفاً في الصراع المتمثل بين الفن والزمن، وثانياً: علاقة التجاذب بين الفن

(١) الديوان، ص: ٣٨.

(٢) الديوان، ص: ٤١.

المتنمي والشاعر المتنمي ، وتمثيلها لروح العصر ، وهذا لم يكن غائباً في علاقة الوتر المعاصر بالوتر والقيشارة التراثيين ، فالصراع مع الزمن في حالتيه التاريخية والآنية مستمر ، لكن الواقع يجد له مكاناً في التجارب الأخيرة بصورة مكثفة^(١) :

عرفتك دنيا البغي صرخة ناغم	يزري بهيبتها وغضبة ثائر
أيام أعناق البلاد جريحة	بقيود نزاز الضغينة جائر
فهزرت عزمة كل وإن متعب	وأثرت نخوة كل عان سادر
فإذا الجبال الشم لفح معاقل	وإذا السهول الفيح نفح مقابر
وإذا العبوديات تخلع ليلها	ميزقاً على قدم الصباح السافر
لا يحزنك ما ترى لفلولها	في القدس من راع لها ومؤآزر

تمر الدلالات الصوتية والدلالية والتصويرية هنا بحالة تأزم ، عندما تحول الوتر الهامس إلى وتر صاخب ، مزعجاً بأحداث الواقع المؤلم ، فتحول الوتر الحنون إلى وتر ناغم يحقق انتماءه ، باستعادة هيبة الوطن.

الفن ما زال في حالة صراع مع الزمن ، لكن الزمن هنا غير الزمن في التجارب السابقة ، الزمن هنا ضد الشاعر لا الفن ، صراع من أجل الحرية ، وصراع الحرية أعنف عند الشاعر. لذلك وظف أبو ريشة الأثر الإيجابي للوتر المحتفى به في بعث الانتماء في أرواح المتنمين : (فهزرت عزمه كل وإن متعب ، وأثرت نخوة كل عان سادر).

وعلى نحو ما نجد عند الشاعر في تفاوت مستويات الأداء الفني يتألف المقطع مع الصخب الذي ظهرت حدته في الوتر المعاصر مع الدلالات والمقام ، تارة في

(١) الديوان ، ص : ٤٦ .

حروف الصفير التي تكررت (١٦) مرة في الأبيات الستة، وتارة في الأثر الصوتي للجناس المصحوب بإيقاع الأحرف كما في: (وان، عان)، (لفح، نفح) والطباق بين: (الجمال، الشم، السهول الفيح)، وفي النص أمثلة أخرى مشابهة.

الوتر الأخير الذي يعزفه أبو ريشة في علاقة الانتماء للفن كان للأديب إميل البستاني عام: ١٩٦٣ م، عنوانه "الفارس"^(١) القصيدة من آخر القصائد التي كتبها في علاقته برموز الإبداع الفني، وقد جاء في المقدمة الثرية للنص أن البستاني شيد لنفسه ضريحاً فخماً، ثم سافر في البحر إلى الأبد وبقي الضريح واجماً ينتظره. النص كما هو واضح من العنوان يعمق فكرة الصراع بين الفن والزمن، وهو من أكثر نصوصه تمثيلاً لهذه الفكرة، وانتصار الفن في هذا النص كان حاسماً، وخلاصة لأفكاره السابقة، وكذلك كان أدائه الفني فيه ناضجاً وواعياً للمرحلة من الناحية الزمنية، يقول في مطلع القصيدة:

كيف يرتد عن مداه مراده	وعلى ملعب الخلود طراده
فارس نازل الليالي فعزت	بالتلاقي جيادها وجياده
مادرت في الزحام أيهما أغد	زرُ فيضاً عنادها أم عناده
الجراحات لهوها وهواها	والفجاءات، ورئهُ وزناده
خاضها والعزيمة البكر تحدو	هُ، وفي قبضة الشموخ قياده

يبدو المستوى الصوتي والدلالي والتصويري صاخباً، بل عنيفاً من البيت الأول، فهذا النص يمثل ذروة الأوتار التي شدا بها أبو ريشة في علاقة التأزم بين الفن والزمن، وإحساسه بالزمن أكثر من أي نص سابق، وربما كان هذا الإحساس نابعاً من خوف الشاعر غير الظاهر من الموت.

(١) الديوان، ص: ٥٣.

إمكانات الفن تعطي قيادها للشاعر من بداية المطلع، يعتمد على الأسلوب الإنشائي، وعلى الدلالات المفسرة للعنوان، انظر: (فارس، مداه، طراد، جياها، جياها، عنادها، عناده، ورثه، زناده، قياده) هذا الحقل الدلالي وما يحمل من الإحساس العارم بقوة الصراع ينتهي بقافية مقيدة ساعدت على خلق حالة التأزم النفسي الذي ينتهي بصوت محتق، فما إن يأخذ النفس مداه في حروف المد حتى يصطدم (بالدال) (والهاء). علاوة على التكرار الصوتي في الجناس بين (مراده، طراد) (جياها، جياها)، (عناده، عناده). والعلاقة بين المستوى الصوتي والدلالي علاقة تلازم، وكما يرى الناقد الأمريكي (دونالد استوفر) فإن أحسن كلمة هي: "التي تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلي، والإيجاء عن طريق المخيلة، والصوت الخالص، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات اتصالاً إيقاعياً بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة".^(١)

وإذا ما انتقلنا للمقطع الذي حدثت فيه لحظة الانتصار النفسي على الزمن، بدا لنا الفن أو الوتر المعاصر (أبوريشة أو البستاني) منتصراً، فهو يدرك أن الموت عدو الفنان الأول ولو حاول أن يبدي تجلداً، فبدأ باستفهام إنكاري في قوله^(٢):

من يقول انتهى أميل وولى وانطوى في الرحي الطحون عناده؟
سائل المتعبين في الشرق عنه هل خبت ناره وهل جف زاده؟
أنت ميت يا موت بين يديه تلك أوتاره وذا إنشاده

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٢هـ -

١٩٩٢م، ص: ٢٩٤، ٢٩٥.

(٢) الديوان، ص: ٥٩.

المقطع يعتمد على الأسلوب الإنشائي، استفهامات إنكارية يحقق من خلالها فكرته ويثبتها، تأمل الجمل: (من يقول انتهى أميل؟، هل خبت ناره؟، هل جف زاده؟)، ماذا يعني بالنار؟، وما الزاد السائل؟ أهو مداد الريشة الذي حقق الانتصار؟، ثم يمزج بين الأسلوب الخبري والإنشائي، ليصدر حكماً نهائياً على الزمن بالهزيمة (أنت ميت، يا موت بين يديه) مزاج حاد، وتكرس لفكرة الانتصار، أشبه ما تكون بالمعاناة التي تتم حول جثة القتيل، فمشهد الصراع لا يخلو من الشواهد الدالة (تلك أوتاره، وذا إنشاده) هذه الأدلة، الوتر المعاصر الآن حي والصوت ندي لا يزال، ولذا يعود بعد ست عشر بيتاً ليقرر أن البطولة ما تزال بكف عازف الوتر، فالفن هو الأقوى دائماً^(١):

كيف نشكو الفراق والملمم المخ — تار في يوم موته ميلاده

طلع الخلد من محاريبه الزه — ر وناجاك زهوه لا حداده

هنا يبدو أبو ريشة مرتاحاً بتخليد ذكره وفنه، فلا يكتفي بتأكيد على موت الزمن، وإنما يوظف الاستفهام متسائلاً عن السبب في عدم إحساسنا بالفراق المزعج لغياب الفنان، ثم مجيباً بعد أن عكس مفاهيم الأشياء أولاً: في عبارة (الملمم في يوم موته ميلاده)، إذن نحن في حضرة وتر ما زال يعطي، وثانياً: في أسلوب النفي المتضمن في جملة (ناجاك زهوه لا حداده)، الأثر ما زال يعيش لحظات الإبهام والإدهاش، المتلقي منشغل بالأثر، الأثر موجود فالفنان موجود.

وفي نهاية المطاف نجد أبا ريشة متميماً وفيماً للفن المنتمي في جميع قصائده وعلاقاته، فقد جعله قيمة روحية عليا، وقاسماً مشتركاً يتصل من خلاله برموز الفن الوطنيين، وهو في كل حالاته في صراع لا نهائي مع الزمن.

(١) الديوان، ص: ٦١.

خلاصة البحث:

- بدأ أبو ريشة من خلال البحث عروبياً وطنياً حتى الشمال ، وكان رفض الواقع سمة بارزة في شعره.
- ظاهرة الانتماء عند الشاعر أقوى الملامح الفكرية في مضمونه الشعري ، كما أن الانتماء كان الرابط الرئيس بينه وبين الشعراء العرب مسلمين وغير مسلمين.
- لم ينجرف أبو ريشة متعصباً مع بعض الطرح الفكري الذي كان واضحاً في المشهد الثقافي العربي ليلغي فكرة الانتماء القومي المعتدل ، وإنما جاء انتماءه متسقاً مع الفكر الإسلامي الوسطي الذي يجعل العروبة أساساً للدين.
- أخذ الانتماء للتاريخ والتراث الإسلاميين نهجاً بارزاً في جانبين:
 - أ- جانب التاريخ ، بوصفه طريقة لمعالجة ضعف الأمة من خلال رموز الانتصار في الفتوحات الإسلامية.
 - ب - جانب الثقافة ، بوصفه علاقة أصل وفرع ، جسده في الرموز الأدبية الكبيرة كأنموذجي: أبي الطيب المتنبي ، وأبي العلاء المعري.
- لم تأخذ قصائد الشاعر منحى واحداً في الموضوع الوطني ، وإنما تمايزت وتفاوتت من حيث المستوى الفني ، حينما كانت تبرز الخطائية في أسلوبه ، وإن كان الشاعر اجتهد محاولاً إخفاءها في كثير من النصوص بتكثيف الصور الفنية.
- كان أبو ريشة يرى نفسه امتداداً طبيعياً للرموز الفنية العربية في الشعر العربي ، وذلك بإظهار قوة الفن أمام جيروت الزمن منتصراً في كل اللحظات.
- ارتبط انتماء أبي ريشة برقي الفكرة والفن معاً ، ومثل إلى حد ما نرجسية أدبية ولدت عنده حلم الخلود الذي أصبح من المفردات اللازمة لفكرة الفن.

ثَبَّتَ المصادر والمراجع :

- ١- أدب المقاومة ، غالي شكري ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت.
- ٢- أساس البلاغة ، لجار الله بن أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط / ، ١٩٨٥م.
- ٣- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د. علي عشري زايد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧.
- ٤- الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
- ٥- الإسلام والعروبة والعلمانية ، د. محمد عمارة ، دار الوحدة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م.
- ٦- الأعلام ، خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط / ١٠ ، ١٩٩٢م.
- ٧- الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ، أحمد عودة الله الشقيرات ، دار عمار ، الأردن ، ط / ١٤٠٧ ، ١هـ ، ١٩٨٧م.
- ٨- الالتزام في الشعر العربي ، د. أحمد أبو حاق ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط / ١ ، ١٩٧٩م.
- ٩- الأمة المسلمة ، د. ماجد عرسان الكيلاني ، مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط / ١٤٢١ ، ٢هـ ، ٢٠٠٠م.
- ١٠- الانتماء في الشعر الجاهلي ، د. فاروق أحمد أسليم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨م ، النسخة الإلكترونية بموقع اتحاد الكتاب على الشبكة العنكبوتية.
- ١١- الانتماء والاغتراب ، دراسة تحليلية ، حس عبد الرزاق منصور ، دار جرش للنشر والتوزيع ، السعودية ، ١٤٠٩.
- ١٢- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، د. أحمد محمد ويس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط / ١ ، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

- ١٣- بين الإسلام والعروبة ، المستشار طارق البشري ، دار الشروق ، القاهرة ، ط/١ ، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
- ١٤- توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة ، رفقه محمد عبد الله ، دورين ، منشورات وزارة الثقافة ، الأردن ، ط/١ ، ١٩٩٧م.
- ١٥- جماليات الأسلوب ، فايز الدايدة ، دار الفكر ، بيروت ودمشق ، ط/٢ ، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م.
- ١٦- حقيقة القومية العربية وأسطورة البعث العربي ، محمد الغزالي ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، م ١٩٩٨.
- ١٧- دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، د. علي عشري زايد ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ط/٢ ، ١٤٢٣هـ.
- ١٨- دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، حسين مروة ، ط/٢ ، ١٩٧٦م.
- ١٩- دور الأدب في الوعي القومي ، مجموعة باحثين ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط ٣ / ١٩٨٣ م .
- ٢٠- ديوان أبي الطيب المتنبي ، بشرح أبي البقاء العكبري ، ضبط مصطفى السقا وآخرين ، دار الفكر ، د.ت.
- ٢١- ديوان جرير ، بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق : د.نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١م.
- ٢٢- ديوان عمر أبو ريشة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١م.
- ٢٣- الشعر الحديث في الإقليم السوري ، د. سامي الدهان ، معهد الدراسات العربية العالية ، بجامعة الدول العربية ، ١٩٦٠م.
- ٢٤- الشعر والقومية ، أربعة أصوات من الخليج والجزيرة ، د. محمد حسن عبد الله ، رابطة الأدباء في الكويت ، ط/١ ، ٢٠٠٠.
- ٢٥- الشوقيات (ديوان شوقي) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د.ت.
- ٢٦- عروبة الإسلام وإسلام العروبة ، محمد خالد عمر.

- ٢٧- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، دار الجليل، بيروت، ط/١٤٠١هـ، ٥٥- ١٩٨١م.
- ٢٨- عن العروبة والإسلام، د. عصمت سيف الدولة، دار المستقبل العربي، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط/١٩٨٦، ١.
- ٢٩- في الأدب العربي الحديث، د. عبد القادر القط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.
- ٣٠- في مفهومي القراءة والتأويل، محمد المتقن، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والتراث والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر - ديسمبر، ٢٠٠٤م.
- ٣١- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
- ٣٢- كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ،
- ٣٣- كوكبة من شعراء العصر، دراسة تحليلية نقدية، د. بدوي طبانة، ط/١، ١٤١٤هـ- ١٩٩٤م.
- ٣٤- لسان العرب، لابن منظور، المكتبة التجارية، مكة المكرمة ودار صادر بيروت، ط/١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م.
- ٣٥- اللغة العربية، معناها ومبناها، د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
- ٣٦- متعة تذوق الشعر، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
- ٣٧- مجددون ومجترون، مارون عبود، دار مارون عبود، ودار الثقافة، بيروت.
- ٣٨- مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، د. نسيب نشاوي، ط ١٤٠٠هـ.
- ٣٩- المسلمون وأسئلة الهوية، د. حسن الوراكلي، منشورات جمعية البعث الإسلامي، تطوان، المغرب، ط/١٤٢١، ١ - ٢٠٠٠م.

- ٤٠ - المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، دكتور عبد المنعم الحفني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة، ط/٣ ، ٢٠٠٠م.
- ٤١ - المعجم الفلسفي ، د. جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٣م.
- ٤٢ - المنتمي ، د. غالي شكري ، بيروت ، القاهرة ، ١٩٨٧م.
- ٤٣ - الموسوعة الحرة ، مقال للكاتبة الفرنسية (ميكي بيديا) ، بعنوان : الهوية ، ترجمة خاصة من الدكتور : الصادق بن الناعس قسومة ، أستاذ الأدب بجامعة : منوبة بتونس والإمام بالسعودية ، ومغرب بيت الحكمة.
- ٤٤ - الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، ط/١٩٨٦ ، ١م.
- ٤٥ - الهوية والقلق والإبداع ، د. محمد إبراهيم عيد ، دار القاهرة ، القاهرة ، ط/١ - ٢٠٠٢.

الدوريات :

- ١ - مجلة الآداب ، بيروت ، العدد (٥) ، أيار ومايو ١٩٦٨م.
- ٢ - مجلة الضاد ، حلب ، د ، ت.
- ٣ - مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، الأعداد :
- العددان : ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٩٨٢م.
- العدد ٣٥٧ ، كانون الثاني ٢٠٠١م ، شوال ١٤٢٠هـ .

* * *